



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

El Método Gister como herramienta
actoral

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

Perla María Ponce Núñez

ASESOR:

Gustavo Humberto Lizarraga
Maqueo



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, JUNIO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A los dos seres de luz que, a pesar de la distancia y el trabajo, me han llenado de amor y que han sido mi principal soporte, quienes han encontrado tiempo para verme en escena y han presenciado, mejor que nadie, mi proceso, desde una niña con un sueño, a una adulta capaz de soñar; ustedes me enseñaron la integridad y el trabajo en equipo, que todo se puede si uno se lo propone, y que la distancia no acorta al amor, sino que lo enriquece. Papo, mami (Peluchín, peluchina): Gracias.

A mis cómplices, que son eso más que hermanos, compañeros de carreras escolares y familiares; ejemplos tangibles de lo que no se debe de hacer. Fueron ustedes los primeros en llamarme dramática y en decir orgullosamente “es actriz”. Caro, sin ti nunca me hubiera interesado tan a fondo en el teatro como para enamorarme, ¿quién diría que al final sería yo en escena? De no ser por ti, Paco, ni siquiera hubiera pasado de mi primera crisis de fin de semestre, y la pequeña compañía, a cuyos haberes ya sumamos dos montajes, no hubiera sobrevivido su propia primera crisis. Hoy puedo verlos a la cara y decirles que: Todo valió la pena. Gracias.

A mi hermana adoptiva, trepadora nocturnal de árboles, testigo de desvelos, desamores y desmanes, iniciadora de poemas con D, amiga incondicional, mujer de colochos y copépodos locos: No sé qué sería mi vida sin ti. Gracias.

A mi familia extendida por toda la tierra, sin cuyas oraciones seguro habría yo fenecido. Tíos, Gracias. Mis primates queridos, que me alegran la vida y le dan sentido a nuestros padres. Espectadores involuntarios de mis primeros pininos teatrales. Primos: Gracias.

A mis maestros de la facultad, que me enseñaron con paciencia y dedicación en la casa de estudios a la que le debo todo. Que me empujaron a salir de mi zona de confort, que, a la fecha, me hacen preguntarme más cosas de las que me dan respuesta. Maestros: Gracias.

A mi asesor, que se aventuró por caminos poco conocidos. Ha costado sudor, tiempo y un par de lágrimas, pero su paciencia y generosidad me recuerdan de mi propia humildad. Me enseñó a responsabilizarme de mis decisiones al tiempo que me apoyaba en todas ellas. Su amor, su apoyo, su sonrisa constante y su café con cardamomo me han salvado la vida más de una vez. Gustavo: Gracias.

A mis sinodales, sin cuya ayuda mi tesina no sería hoy, me dieron la mirada externa que necesitaba, las preguntas que no había contestado, su tiempo y su apoyo en todo momento. Sepan que les agradezco de todo corazón que me hayan leído. Sus comentarios acertados y cuestionamientos eran exactamente lo que yo necesitaba; me dieron ejemplo de paciencia además de cariño para leerme y corregirme. Joaquín, Andrés, Emilio, Rodrigo: Gracias. Enteras y completas gracias.

A los que ya no están físicamente, pero hoy más que nunca atesoro lo aprendido de ustedes. Mis dos estrellas más grandes que me vieron crecer y que sé que ahora me ven desde allá arriba: Gracias. Bei meinem Freund, den ich zufällig kennen gelernt habe, aber der ein unvergleichlicher Teil meines Lebens war. Du hast mir die Musik des Kosmos gezeigt: Danke.

To my teachers in ABQ, specially Joe, who patiently taught me all of what I know about the Gister method, you all gave me your time and advice, taught me to play on stage and to allow myself to make mistakes, since it's the only way we can learn. You changed the way I look at theatre and at myself *in* theatre. Thank you.

A mi comunidad, de amigos, hermanos, compañeros; hace mucho que tomé su mano y caminé y desde entonces no me han soltado. Aguantaron mi poca comunicación y mis constantes cancelaciones; mi frase común: “tengo ensayo” o “tengo función” nunca los desalentó. Saber que ustedes estaban ahí me mantenía honesta, real y anclada a mi fe. Incontables veces cantamos “cuando el fuego te toque lo verás, lo entenderás, al fin sabrás...”. Lo veo, lo entiendo, lo sé. A toda mi comunidad: Gracias.

A mi compañera de sueños y aventuras teatrales, honesta hasta el cansancio; me has enseñado de resiliencia y asertividad, de té y café y zapatos, de amistad y de cualquier otra cosa que mi cerebro no es capaz de descifrar. Gracias.

Bei meinem deutschen Freund, du hast mich für Jahre gestützt - obwohl ich seine E-Mails oft lange nicht beantwortet habe - meine Gründe und die von mir für unfehlbar gehaltenen Wahrheiten hinterfragt. Du hast mich dazu gebracht, mehr nachzudenken und deshalb mehr zu lernen. Du bist einzigartig, Von Hipno und mir: Danke

A la más reciente adición a mi vida, pero causa constante de sonrisas y sonrojos, recordatorio de que lo bueno a veces llega de sopetón y sin esperarse. Me haces pensar en estrellas e iluminas mi cielo nocturno. Gracias.

A las personas que han visto mi proceso y me han regalado palabras de aliento y distracciones cuando las necesitaba, y cuando no las necesitaba también. A mis amigos que han ido a verme al teatro, que han apoyado mi carrera, que me han apoyado *a mí*. Son importantes en mi vida: Gracias.

A Dios, al teatro y a la vida: Gracias.

Al lector externo de este trabajo: Haces que valga la pena. Gracias.

Es para ti. Léelo, si quieres pregúntame, hazlo tuyo. Espero de todo corazón que te sirva.

Perla M. Ponce Núñez

Índice

<i>Introducción</i>	3
I Abordar al personaje desde el texto	11
I.1 Las tres lecturas de una obra	11
I.1.1 Primera Lectura	12
I.1.2 Segunda lectura	13
I.1.3 Tercera lectura	17
I.2 ¿Quién soy yo?.....	19
I.3 ¿Dónde estoy? y ¿En qué momento estoy ahí?	25
I.4 ¿Qué es lo que yo quiero?.....	27
II El personaje acciona	36
II.1 ¿Qué es acción?.....	36
II.2 El cómo de una acción:.....	51
II.3 To play vs actuar	54
III Más allá del realismo (Advanced Acting- Beyond Realism) o los tres niveles de la realidad teatral	59
III.1 Los tres niveles de la realidad teatral	59
III.1.1 Estereotipo. Nivel 1	61
III.1.2 Personaje. Nivel 2	64
III.1.3 Actor. Nivel 3	64
III.2 Ejercicio.....	67
IV Progresión de ejercicios	73
Conclusiones	95
Bibliografía	100
Apéndices	
Apéndice 1.....	I
Apéndice 2.....	XI
Apéndice 3.....	XXVI
Apéndice 4	XLI

Apéndice 5	XLVII
Apéndice 6	LVII
Apéndice 7	LXVI
Apéndice 8	LXIX
Apéndice 9	LXXII

Introducción

“Suit the action to the word and the word to the action”¹ (*Hamlet*, III, ii, 18-19), es uno de los consejos actorales más antiguos que se conocen en la historia del teatro occidental pues se considera que tiene gran valor en su simplicidad.

La actuación fue, durante mucho tiempo, un arte oscura, cerrada en sus técnicas a algunos pocos que eran los afortunados, o desafortunados, practicantes de la técnica. Muchas obras de teatro fueron escritas a lo largo del tiempo que el arte ha acompañado a la humanidad, pero el estudio sistemático de una metodología específica que dejara de ser sujeta al capricho del momento por el que el actor o actriz pasaba, fue desarrollado varios siglos después de que Shakespeare nos deleitara con su famoso “speech” de Hamlet a los comediantes (III, ii 1-46).

Para el siglo XVII la escuela francesa e inglesa habían definido movimientos en su afán por unificar las presentaciones. Incluso Diderot se lo pregunta en su *Paradoja del comediante*, le intriga la inconsistencia de las funciones; maravillosas un día, terribles al siguiente; y llega a la conclusión que la forma es el mejor aliado de la actuación, en vez del sentimiento. Fue Stanislavski, en el siglo XIX quien comenzó a darle un carácter definido a lo que ahora se conoce como las escuelas de actuación en el mundo occidental.

“Stanislavsky investigated and developed theories of the art of acting that have had widespread influence on generations that followed him”²

(Alberti, *The Acting Methodology* 5)

¹ Ajusta la acción a la palabra y la palabra a la acción (Traducción de la autora)

² “Stanislavski investigó y desarrolló teorías en el arte de la actuación que han tenido una influencia extensa en las generaciones que le siguieron” (Traducción de la autora)

De Stanislavski surgieron muchas de las escuelas de actuación que se conocen en el continente americano, desde Sanford Meisner, hasta Michael Chejov, Stella Adler, y el más conocido públicamente, Lee Strasberg.

Menos de un siglo después, el arte de la actuación sigue evolucionando en su entendimiento, tanto de los nuevos retos que la sociedad moderna plantea para los intérpretes, como de los nuevos conocimientos sobre la manera en la que funciona el cerebro empático del ser humano y la misma definición de actuación sigue cambiando.

Dentro de este contexto histórico, repleto de oportunidades, descubrimientos e innovaciones, se situó un maestro de actuación desconocido en la esfera teatral mexicana, Earle R. Gister (1934- 2012). Maestro y director de teatro desde los años sesenta en numerosas escuelas como North Carolina School of Arts, Julliard, NYU, Carnegie Mellon University y más notoriamente, en la Yale School of Drama (YSD), donde impartió clases durante casi veinte años y de la que fue Decano del Departamento de Actuación. Como tal, fungió como detonante y mentor de innumerables actores y directores que recibieron de él lo que ha llegado a llamarse el Método Gister.

Durante los 20 años que entrenó actores en YSD, muchos se vieron beneficiados por sus enseñanzas, aunque sobre el método que practicaba poco se sabe. Sus estudiantes utilizaron sus conocimientos adquiridos en clase para desarrollar sus carreras y enseñar, a su vez, a sus propios alumnos.³ La batuta de recopilar la información sobre su formación y metodología fue recogida por Joseph Alberti quien realizó su doctorado al respecto en la Universidad de Texas, en Dallas y en fechas más recientes publicó el único libro conocido sobre la metodología de Gister; además, fue profesor de la autora del presente trabajo en el intercambio académico con la University of New Mexico (UNM) en el periodo 2011- 2012.

³ Ver Facebook *Friends of Earle Gister*

La metodología de Gister toma como base a Stanislavski para construir sus conceptos fundamentales, mas retoma de maestros más recientes (Mann y Corrigan) conceptos que transforman su método en algo único.

El propósito del presente trabajo es dar a conocer el Método Gister para que sea utilizado como una herramienta para actores en formación dentro y fuera del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Se piensa que los conceptos que se manejan dentro de este método serán una rica adición a la diversidad de aproximaciones con las que se cuenta actualmente en las escuelas de teatro mexicanas, se entiende también que, al trabajar el concepto de *acción*, considerado el centro de la metodología, se desarrolla asimismo la atención y la escucha del compañero; aspecto fundamental del trabajo de actuación; de la misma forma se centra en la resolución de problemas dentro de la escena, lo cual mantiene a los actores en un constante estado perceptivo que enriquece la representación.

Para la realización del estudio de este acercamiento a la actuación y la redacción de este trabajo, se utilizó una gran diversidad de herramientas, tanto tecnológicas como prácticas. La primera dificultad que plantea el tema elegido es la escasa bibliografía disponible, por lo cual se ha tenido que valer de los medios digitales para recopilar la mayor información posible, desde blogs de antiguos estudiantes del profesor, números pasados de revistas que están disponibles de manera electrónica y las páginas y memoriales que varios de los alumnos de Earle R. Gister han puesto a disposición en internet. Se contó, además con el libro que fue aprobado y escrito en colaboración de Joe Alberti y el mismo Gister, así como la tesis doctoral del primero.

Mas la principal fuente de información para la escritura de este trabajo fue el conocimiento práctico adquirido por parte de la autora dentro del intercambio académico donde cursó las clases de:

- Actuación IV impartida por Joe Alberti (Ver apéndice 1), con enfoque al teatro realista de Anton Chejov y sus contemporáneos y la aplicación de las nociones básicas del método,
- Estilos Clásicos, impartida por Bill Walters, también alumno de Gister y egresado de YSD, con énfasis en la aplicación del método en textos shakespearianos en monólogos y escenas cortas.
- Actuación. Más allá del realismo, impartida por Joe Alberti, en la cual se analizaron y aplicaron los conceptos avanzados de la metodología (Los 3 Niveles de la Realidad Teatral) en el trabajo con autores modernos y en escenas cortas.

Para lograr la presentación de la metodología, se ha dividido el presente trabajo en cuatro capítulos que se desglosan a continuación.

En el primer capítulo se expone el trabajo de mesa que lleva al entendimiento del personaje, las preguntas necesarias para poder comprender el contexto del personaje por lo cual hará su representación más completa y mejor pensada; también se analizarán conceptos básicos necesarios en la metodología como objetivo y superobjetivo a través de la respuesta a las preguntas básicas de este método: *¿Quién soy yo?*, *¿Dónde y cuándo estoy ahí?* y *¿Qué es lo que quiero?*

En el segundo capítulo se explora el concepto central de esta metodología, el concepto de *acción*, desde sus principales acepciones, hasta sus mayores retos de entendimiento y

aplicación, pasando por algunos otros de los significados que se le han dado a esta palabra dentro del contexto del teatro.

En el tercer capítulo se abordan los Tres Niveles de la Realidad Teatral, una herramienta fundamental para el actor que se quiera dedicar al teatro moderno y sus requerimientos en escena, o simplemente para aquellos que quieran hacer más rica la experiencia del personaje al poder jugar con la multi-dimensionalidad de una personalidad ficticia, desde el uso de los estereotipos hasta los “rompimientos brechtianos”.

En el cuarto capítulo se presentan una serie de ejercicios que fueron llevados a la práctica durante las clases de la autora en el intercambio académico y que han sido considerados como herramientas útiles para los lectores del presente trabajo, además de aquellos que busquen una referencia práctica a la introducción de los conceptos básicos y una progresión con la cual se considera serán mejor entendidos los ejercicios a través de su aplicación práctica. Todos los ejercicios mencionados y descritos están presentados como fueron realizados durante las clases dentro de un ambiente de prueba y error y buscan ser una referencia de la diversidad de opciones que se pueden manejar al tratar un texto a través del Método Gister.

Se presenta material adicional que fue recabado durante las clases que la autora tomó durante su estancia académica en el extranjero; que complementan tanto los ejercicios presentados en el capítulo cuatro como los elementos presentados a lo largo del trabajo y la naturaleza específica del manejo de los conceptos adaptables, a su vez, a los requerimientos actorales individuales.

Este trabajo es una herramienta útil para los actores profesionales y en formación, a través de él se busca despertar interés por las metodologías que hasta la fecha siguen desarrollándose fuera de nuestros límites geográficos. Se considera que la apertura

metodológica que aporta este acercamiento a la actuación es sólo una de muchas otras que aún pueden enriquecer más el mundo académico y teatral de nuestro Colegio.

I Abordar al personaje desde el texto

*Drama es exposición; es confrontación;
es contradicción y lleva al análisis, construcción,
reconocimiento y finalmente a un despertar de entendimiento.*

Peter Brook-

Un personaje parte de un texto y éste método hace especial énfasis en hacer minuciosa tarea de entender el personaje antes siquiera de haber puesto un pie en escena, es por eso que este capítulo está dedicado a la manera en la que se aproxima al texto a través de preguntas concretas ideadas para guiar a los actores de manera simple durante el substancial análisis del personaje.

El método a presentar está enfocado al aproximamiento de un actor, pero el desarrollo desde el punto de vista del “trabajo de mesa” puede ser utilizado por cualquier persona que se sienta atraída por un texto y cuyo fin sea una puesta en escena. El primer paso para aproximarse a una obra, y esto podrá sonar un tanto redundante, es leer la obra completa. Se han conocido casos de actores quienes, puesto que sólo tienen una escena dentro de una obra, evitan leer el texto completo. Es imperativo, si se quiere entender la totalidad de un texto, que se le aborde como un ente entero. Pero es necesario familiarizarse con la obra en un grado superior al de cualquier persona, por lo tanto es necesario leer la obra más de una vez. En el caso de este método, las mínimas necesarias para poder desarrollar correctamente un personaje, son tres.

I.1 Las tres lecturas de una obra

Antes de comenzar a trabajar un personaje, el actor necesita comprender las circunstancias que rodean al mismo. Es por esto que se recomiendan tres (3) lecturas, por lo menos, de la

obra desde puntos de vista diferentes. La finalidad de las lecturas, desde el punto de vista actoral, es la respuesta a la crucial pregunta *¿Quién soy yo?* preguntada, necesariamente desde el punto de vista del personaje.

I.1.1 Primera Lectura

Ésta la realiza el actor como un espectador neutro ante los acontecimientos que se presentan. El objetivo es que el actor se deje atrapar por la propia obra; de manera que al finalizar la lectura pueda responder con enunciados simples las preguntas: *¿De qué se trata la obra? ¿Cuál es el mensaje de la obra para el lector?* Cualquiera que sea la época en la cual haya sido la obra, se puede hacer algo como:

- *Edipo rey* de Sófocles (~ 430 a. C.) trata del deber, la omnipotencia de los presagios de los dioses, la prepotencia, el orgullo y finalmente, el castigo.
- *Otelo* de William Shakespeare (~ 1603 d. C.) trata sobre los celos, la ambición y la pasión descontrolada
- *Prohibido suicidarse en primavera* de Alejandro Casona (1937 d. C.) trata de la esperanza, el amor no correspondido, las ilusiones, sus consecuentes desilusiones y la muerte.
- *Señora de la Pinta* de Law Chavez (2012) es sobre la familia, violencia, el amor, la magia y el castigo.

Esta es la impresión que podría llevarse un miembro del público. Una lectura simple o un primer acercamiento; es dejarse llevar por todas las partes de la obra, despreocupándose por el personaje que se va a tratar. Puede incluso agrandarse e incluir una breve reseña de lo que sucede durante la obra. Una vez que se tiene la primera experiencia, para poder profundizar, se pasa a la

I.1.2 Segunda lectura

Es realizada desde el enfoque general de una persona que busca los hechos dentro de una narrativa; es decir, los datos irrefutables de la obra. Tomemos por ejemplo a *Otelo* de William Shakespeare haciendo un ejemplo *grosso modo*.

- *Otelo*
 - Otelo es negro.
 - Desdémona y Otelo están enamorados y se casan.
 - Iago es pasado por alto por Cassio, lo cual desata su ira.
 - Iago construye a los ojos de Otelo una falsa relación adúltera entre Cassio y Desdémona.
 - Emilia, esposa de Iago, es la dama de Desdémona.
 - Emilia roba un pañuelo a Desdémona, usado posteriormente por Iago para convencer a Otelo de la infidelidad de Desdémona.
 - Otelo asesina a Desdémona.

Los anteriores son hechos derivados de la lectura de la obra; algunos tomados de las acotaciones, otros inferidos y los más, de los diálogos. Es fundamental tener en cuenta que a menudo las expresiones de un personaje, más que expresar hechos y realidades sobre otros personajes dicen, como si expresaran un hecho, sus propias opiniones; la diferenciación entre hechos y opiniones es de singular importancia en el análisis de una obra puesto que los hechos son inamovibles. Son detalles específicos que son verdaderos, mientras que las opiniones pueden ser falsas o inclusive cambiar. La diferenciación entre los hechos y las opiniones, busca darles la importancia requerida a las dos expresiones de los personajes; con esto queremos decir que, a través de las expresiones de los personajes, de sus opiniones y de lo que los demás

opinan de ellos, podemos definir su propia personalidad y su relación con otros personajes además de su entorno.

Tomemos los primeros puntos de la obra antes mencionada.

- Otelo es negro.
- Desdémona y Otelo están enamorados y se casan.

El color de la piel es una de esas cosas con las que se nace e informa el resto de la vida del personaje, en especial en una obra cuyo personaje principal es justamente ese, un moro. Este simple hecho puede tener referencias diferentes en cada una de los personajes que se desenvuelven en la obra; Yago:

Iago ⁴

Zounds, sir, you're robbed, for shame, put on your gown!

Your heart is burst, you have lost half your soul,

Even now, now, very now, an old black ram

Is tugging your white ewe. Arise, arise,

Awake the snorting citizens with the bell

Or else the devil will make a grandsire of you,

Arise, I say!⁵ (I,i 85-90)

Los diálogos de Yago nos demuestran un profundo racismo en las equivalencias de la animalidad de Otelo, comparándolo con un carnero, incluso con el diablo, y diciendo que la

⁴ Los nombres en español e inglés difieren durante sus traducciones. Únicamente dentro del texto de las citas se mantendrá su escritura en el idioma original.

⁵ Yago: ¡Diablos! Os roban, / vestíos ya, que el corazón os pisan / y os han hurtado la mitad del alma. / Negro morueco en este instante mismo / su amor ofrece a vuestra blanca oveja. / Presto acudid. Al son de la campana / a los vecinos despertad, que roncan, / u os va en abuelo a transformar el diablo. / ¡Acudid, pues! (Neruda y Macpherson 121)

unión de Desdémona con Otelo, resultará en que “you’ll have your nephews neigh to you, you’ll have coursers for cousins and gennets for germans” ⁶(I. i. 110-111).

Brabantio

A maiden never bold,
Of spirit so still and quiet that her motion
Blushed at herself. And she, in spite of nature,
Of years, of country, credit, everything,
To fall in love with what she feared to look on?
It is a judgment maimed and most imperfect
That will confess perfection so could err.
Against all rules of nature, and must be driven
To find out practices of cunning hell
Why this should be. I therefore vouch again
That with some mixtures powerful o'er the blood
Or with some dram, conjured to this effect,
He wrought upon he ⁷ (I, iii, 95-107)

Otelo es noble, pues él mismo lo asegura “I fetch my life and being / from men of royal siege, and my demerits / May speak unbonneted to as proud a fortune / As this that I have reached⁸” (I, ii. v 21-24), él es un general respetado, ha tenido numerosas aventuras (I, iii) y ha alcanzado la confianza

⁶¿Queréis que vuestros nietos relinchen? ¿Galopadores queréis por parientes y jacas por deudos? (122)

⁷ Brabancio: ¡Una tímida virgen, tan tranquila/ y humilde, que aún de sí se sonrojaba, / contra naturaleza y sus deberes, / sus años y su patria, contra todo, / poder amar lo que mirar temía! / Sólo un juicio lisiado o imperfecto/ dirá que así la perfección se tuerce / contra natura (Neruda y Macpherson 129)

⁸ “que de sangre real mi vida mana;/ que aún mis merecimientos por sí solos / no es mucho que a tan gran fortuna aspiren/ cual ésta que alcancé.” (Neruda y Macpherson 124)

de los senadores en Venecia como su protector (I, iii) así pues la única razón indeseable del matrimonio entre Otelo y Desdémona, es su raza. A los ojos de Brabancio, una unión entre ellos es imposible, antinatural a más que asegura que el moro la ha conquistado a través de embrujos, sin embargo, Otelo conquistó a Desdémona a través de la relación que le hizo de su vida:

Othello

My story being done

She gave me for my pains a world of sighs.

She swore, in faith, 'twas strange, 'twas passing strange,

'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful.

She wished she had not heard it, yet she wished

That heaven had made her such a man. She thanked me

And bade me, if I had a friend that loved her,

I should but teach him how to tell my story

And that would woo her. Upon this hint I spake:

She loved me for the dangers I had passed,

And I loved her that she did pity them.

This only is the witchcraft I have used:⁹ (I.iii, 159-170)

Es por esto que sería ilógico que mientras se realiza la segunda lectura, se considerara dentro de los puntos el siguiente:

- Otelo embruja a Desdémona para que se enamore de él.

⁹ Otelo: Un mundo de suspiros/ al terminar recompensó mi historia: / que era extraña, me dijo, asaz extraña; / que era triste, muy triste; que querría / jamás haberla oído, mas quisiera / que hombre cual yo la hubiera Dios formado. / Me dio las gracias; y, si algún amigo, / me agregó, yo tenía que la amara, / que le enseñase a relatar mi historia, / para lograr su amor. Hablé yo entonces. / Me amó por los peligros que he pasado, / y yo la amé por condolerse de ellos. / Ésta ha sido mi sola hechicería. (Neruda y Macpherson 131)

Más bien, se podría considerar una opción en la cual se dijera:

- Otelo cuenta su historia a Desdémona por su petición y ella se enamora de él a través de su historia.

Una vez que se separan las opiniones y los hechos dentro de las circunstancias de una obra, es posible proceder a la

1.1.3 Tercera lectura

En ésta se aborda el texto desde el punto de vista del personaje, de manera que el actor se ponga en sus zapatos e imagine escuchar como lo haría el personaje, como si lo que sucediera en la obra, lo estuviera leyendo por primera vez el actor y lo recibiera por primera vez el personaje. Posteriormente, es importante realizar un párrafo redactado en primera persona del singular donde concrete aquello que se ha encontrado respondiendo la pregunta *¿Quién soy yo?*

Cada personaje, a pesar de encontrarse dentro de los mismos hechos que los demás tiene un punto de vista y reacción particular a los hechos encontrados dentro de la segunda lectura. La finalidad de la tercera lectura es encontrar el punto de vista del personaje a través de sus reacciones a los hechos; es crucial ver y escuchar a través de los ojos y oídos del personaje como es definido en el texto.

Retómese el ejemplo previo. Otelo es un general respetado, de alcurnia, valiente y fuerte, presto para levantar las armas, sin embargo, nunca se le ve perder la compostura en el primer acto mientras Brabancio lo insulta y lo llama ladrón; además de acusarlo de brujería; ¿Qué significa esto para el personaje? ¿Lo han insultado de esta manera antes? ¿Cómo lo toma? A lo largo de la segunda y tercera escena del primer acto, puede verse la pasividad del

moro cuando se trata de asuntos diferentes a la guerra y, por lo tanto, se tornan mucho más significativas sus reacciones violentas hacia Desdémona en posteriores escenas.

Tomando en cuenta los puntos anteriores, el actor que se encuentre desempeñando el papel de Otelo podría escribir:

Yo soy Otelo, soy un hombre de guerra, impaciente, impulsivo y con modos poco amigables. Soy negro, lo cual me ha traído burlas y escarnio a lo largo de mi vida, pero me he ganado el respeto y aprecio de la sociedad veneciana. Estoy perdidamente enamorado de Desdémona, quien se enamoró de mi sufrimiento y yo de su belleza y su lástima. Nos casamos a escondidas de su padre, quien está en desacuerdo con nuestra unión. Mis amigos son pocos, mas entre los más cercanos tengo a Yago, mi alférez y a Cassio, mi subteniente.

La redacción en primera persona es sumamente importante, pues el actor comienza a identificarse con el personaje para así volverlo más cercano a sí mismo. Dentro del párrafo redactado es importante poner, más allá de los hechos encontrados en la obra, puntos de vista. Estos puntos de vista, a menudo decididos por el mismo actor, son vitales para darle profundidad al personaje y un toque único. Cada persona que interprete al personaje, le dará puntos de vista personales (del personaje) diferentes, lo cual se ha podido observar a lo largo de los años cuando, aunque veamos una misma obra varias veces, cada interpretación hecha por un actor diferente es rica y única en sí misma.

Con las tres lecturas estructuradas de esta manera, se puede lograr un mejor entendimiento de la obra y las circunstancias que rodean al personaje. Es importante mencionar que aquello que se vislumbre durante las lecturas es variable; si alguna vez, en alguna exploración, ensayo o incluso durante las representaciones, se vislumbra un hecho antes pasado por alto o se entiende de manera diferente una actitud, o un diálogo, es necesario cambiarlo.

Si existen aspectos de la personalidad del personaje que hayan quedado indefinidos por el autor, esto puede querer decir que es innecesario definirlos; mas es importante resaltar que, en caso que, dentro del proceso, el actor descubra que son necesarios para el desarrollo propio de su personaje, regrese a la obra como punto de referencia y, en caso de resultar fallida su búsqueda, decida por sí mismo.

Es muy importante tomar en cuenta que al responder a la pregunta *¿Quién soy yo?* se refiere al personaje como ha sido delineado por el autor. Es una investigación dentro de alguien distinto al actor mismo. El actor necesita evitar, a toda costa, representarse a sí mismo en escena. Todas las decisiones que toma un actor con respecto a un personaje, deben ser en servicio de la obra y dictadas por las necesidades de la misma.

I.2 ¿Quién soy yo?

Hay muchos hechos que se desprenden dentro del contexto del personaje: el personaje mismo, la manera como se vaya a tratar y la manera en la que se aborda la obra. Es necesario indagar más dentro de la respuesta a ésta pregunta; más allá del corto párrafo redactado tras la tercera lectura. Responder el *¿Quién soy yo?* es una investigación constante, es el espíritu del descubrimiento a través del hacer.

¿Hacer qué? Aquello que compete al actor en la búsqueda del personaje, sea investigación, ensayos, lecturas, incluso en las mismas representaciones es posible; es más, probable; que el actor encuentre detalles sobre el personaje, que una línea cambie de sentido o que haga un descubrimiento sobre el personaje que tenga mucho más sentido con la obra. Es importante, entonces que el actor tenga un espíritu de apertura al *¿Quién soy yo?* mientras éste se desarrolla, sea cual sea la etapa en la cual los descubrimientos se realicen, éstos son importantes.

Para comenzar el proceso de transformación¹⁰, es significativo abordar el tratamiento del personaje al usar el pronombre “yo” al referirse al él. Es natural que, como seres humanos, al involucrarse con la interpretación de una persona ajena a uno mismo, se juzguen sus acciones; de tal manera es posible que en la obra de *Faustus* de Christopher Marlowe (1604), el actor que interprete el personaje de Fausto considere que su personaje es un tonto que debería aceptar la salvación que se le ofrece antes de perder su alma para siempre. Hacer esto a menudo crea una distancia entre el personaje y el actor, además que etiquetar al personaje como de cierto tipo, resulta en una pobre presentación bi-dimensional en vez de una completa representación de la diversidad de un personaje.

Es necesario entonces que, al incorporar el “yo” al vocabulario de los actores, se combinen las necesidades del mismo para encontrar un trasfondo a las decisiones que llevan al *¿Quién soy yo?* a accionar como acciona.

Una de las cosas que influye a los personajes a actuar como actúan, son sus narrativas personales; con esto se hace referencia a historias de importancia individual o colectiva dentro de las cuales se mezclan las experiencias personales y sociales de un personaje. Algunas de estas narrativas pueden ser la época histórica, raza, identidad, cultura, preferencias sociales, sexuales, etc. Al encontrar estos factores que influyen a su *¿Quién soy yo?*, el actor puede definir detalles que lo acerquen a su personaje, o en su defecto, que lo alejen de él.

A menudo se escucha la frase: “¿Qué mueve a tu personaje?” mas es mejor formular una pregunta más concreta, como: ¿Qué le gusta a tu personaje? ¿Qué es lo que ama?, ¿Qué es lo que odia? Con frecuencia es complicado definir estas preguntas, pero en la etapa de

¹⁰ Entendiendo transformación como la integración de todos los elementos que conforman al personaje por parte del actor para poder representarlo en escena.

exploración y lectura de la obra, los actores se pueden dar el lujo de jugar con las pasiones de sus personajes. Entre más fuerte sea la pasión de un personaje, más fácil será definirla.

A medida que se trabaja con una obra, la historia se desarrolla; a partir de la segunda vez que se lee la obra y hasta el final de la temporada, el actor tiene un conocimiento previo que sobrepasa al del personaje. En estos casos, es importante que el actor “olvide” lo que sucederá después y evite que el conocimiento previo de los resultados obtenidos informe o afecte, de ninguna manera, lo que se presenta en escena. En la obra *Closer* de Patrick Marber (1997) el personaje de Allan declara su amor incondicional al personaje de Ana en la escena 5 del acto primero, pero ella se niega rotundamente a caer en su juego. Esto quiere decir que el actor que interpreta a Allan necesita evitar concientizar este desenlace para atenuar la necesidad del personaje en ese momento de decir lo que siente y de convencer a Ana de huir con él; por lo tanto, el resultado que vendrá después debe quedar olvidado por parte del actor en el momento de la escena.

Ahora bien, tan importante es para el director saber qué tipo de obra es la que se está tratando, como para un actor saber qué tipo de personaje es el que estará interpretando; es aconsejable que el actor se abstenga de juzgar al personaje puesto que, aunque sea un personaje eventual, como un mensajero, está ahí por una razón.

Los principales tipos de personaje que puede enfrentar un actor, aunque puede haber muchos más, son los siguientes:

Ficticios. Son aquellos que parten enteramente de la imaginación de un autor. Existe únicamente dentro de la realidad en la cual se haya basado el autor para escribirlos. Dentro de éstos puede entrar cualquier género teatral, ya sea un personaje fantástico o de tintes realistas dependiendo de la obra que se esté trabajando. Son a menudo los más buscados por parte de los actores, puesto que se tiene la idea, con reservas al respecto, que son los mejores. Algunos

ejemplos son: Irina de *Las tres hermanas* de Anton Chejov, la Sra. X de *La más fuerte* de August Strindberg.

Estereotipos. Son aquellos que representan una persona o comportamiento fácilmente reconocibles y que son inmediatos y dependientes del lugar geográfico en donde se esté llevando a cabo la representación; el estereotipo de Cantinflas, incluso el verbo adoptado por los mexicanos, así como la RAE, como “cantinflar”, será difícilmente reconocible fuera de países de habla hispana. Es importante, entonces, que el actor tenga en mente la inmediatez y funcionalidad del estereotipo, que al mismo tiempo debe evitar convertirse en superficialidad en el personaje. Este tipo de personajes se basa a menudo en la apariencia para cumplir con su propósito de ser un estereotipo. Es posible que un personaje ficticio tenga una reacción o actitud estereotípica, lo cual informa su personalidad sin hacerlo un personaje estereotipo. Un personaje estereotípico podrían ser *Marvin* de los Looney Toones, personajes de caricaturas, o bien en obras más modernas a menudo representados por designaciones de su función: en *Por qué los patos vuelan en V*, de Juan Alejos, tenemos a la novia, la hermana, el novio.

Funcionales. Este tipo de personajes son los “pequeños”, aquellos que entran a escena para cumplir una misión, los más comunes son los mensajeros de las tragedias griegas o shakespearianas, pero también pueden ser los sirvientes, los reyes, personas de la corte, transeúntes, o algún personaje que únicamente sirve una función y sale de escena. Por ejemplo, el pastor de *Edipo Rey* de Sófocles.

Reales. Son aquellos que parten de un personaje de carne y hueso, que alguna vez existió y es conocido. Este tipo de personajes también son un reto para el actor, puesto que necesita partir de la realidad para crearlo, lo cual implica una amplia investigación de fuentes tan variadas como viejos archivos fotográficos, videos, libros, pinturas, personas que lo/la conocieron, audios, leyendas, documentales, etc. Lo oportuno de estos casos, es que, si el

personaje es lo suficientemente famoso como para aparecer en una obra, es probable que también haya vastas referencias sobre él. Como Eva Perón en *Evita*.

Existen algunas áreas particulares de análisis que son pertinentes a ciertas obras, por lo cual hay que prestarles atención; mientras que, en otras obras, es probable que áreas de investigación y desarrollo diferentes deban ser resaltadas y por lo tanto a éstas hay que prestarles atención. Es decir, si se trabaja *Ricardo III* (Shakespeare, 1542), para el actor interpretando a Ricardo, una de sus principales atenciones caerá en su cuerpo; las diferencias físicas entre este personaje y cualquier actor son enormes, por lo cual los intérpretes necesitan ser especialmente cuidadosos para evitar “perder” la fisicalidad del personaje.

En cambio, para un actor joven interpretando a Romeo, el cuerpo será algo que tendrá una importancia menor; en cambio tomará importancia la relación con su familia, su religión; muy en específico, su edad, los deseos y actitudes que conlleva ésta.

Algunas de las áreas a reconocer, definir e incorporar al personaje, teniendo en mente que puede haber otras que surjan específicamente para las circunstancias ficticias o reales de una obra como las presenta Joe Alberti en *Acting. The Gister Method* son:

- **Cuerpo.** El físico de los personajes necesita ser considerado.
 - **Edad;**
 - **movimiento;**
 - **voz.**
- **Retos, desórdenes y enfermedades.**
- **Manierismos y hábitos.**
- **Relaciones.**
 - **Con otros personajes;**
 - **consigo mismo;**

- **status social.** Muy importante para obras clásicas y algunas veces para modernas.
- **Raza, cultura y nacionalidad.**
 - **Espiritualidad.** (22-29)

Uno de los elementos que a menudo se relegan dentro de una obra es la escucha. Los personajes, como los seres humanos, son afectados por lo que sucede a su alrededor, por lo cual el actor necesita mantener siempre una constante atención y apertura hacia la vulnerabilidad propia y la del personaje. Es decir, ¿cómo afecta lo que está sucediendo ahora (en escena) al personaje? Ésta es la razón de la tercera lectura de la obra. Escuchar con los oídos del personaje para dejarse afectar como se afectaría realmente la persona, es la diferencia entre una muy buena representación y recitar diálogos.

Lo anterior se adapta a todos los ámbitos sensoriales; es indispensable que el actor absorba el mundo a través de los sentidos del personaje. El actor necesita poner atención todo el tiempo que esté en escena. El momento cuando el personaje está en silencio, es cuando el actor, como el *¿Quién soy yo?*, necesita preguntarse *¿Cómo escucho lo que se está diciendo? ¿Qué significa que lo que me dice, así como que me lo diga esta persona? y escuchar.*

Afortunadamente para los actores, la etapa de descubrimiento es interminable, a menudo hay revelaciones que vienen en los ensayos o incluso durante las representaciones. El actor necesita estar abierto a los hallazgos posteriores, pues pueden complementar para hacer más rico su personaje; incluso durante las representaciones las reacciones del público pueden iluminar alguna frase que quedaba poco clara, además de ofrecer respuestas a preguntas que tal vez habían sido pasadas por alto antes. El estímulo de una audiencia es favorable para el trabajo del personaje, claro, teniendo en mente que el personaje es específicamente de una manera y así evitar que, por agradar al público, la esencia de un personaje cambie.

I.3 ¿Dónde estoy? y ¿En qué momento estoy ahí?

En la mayor parte de las obras, los personajes tienen una manera particular de ver el mundo, basados en la época y el lugar en el que viven. Estas dos preguntas van ligadas; son inseparables. El tiempo en el cual un personaje está en un lugar lo influye y el actor requiere tenerlo en cuenta al tiempo de construir la realidad del *¿Quién soy yo?*

A menudo se diluye la importancia del contexto físico inmediato de los personajes, en especial desde que el teatro comenzó a explorarse con propuestas escénicas minimalistas. Esto debe ayudar al actor aún más a crear un universo personal para el personaje, pero esto es imposible sin imaginación.

Uno de los principales elementos dentro de la “maleta” de herramientas que tiene el actor debe ser la imaginación. Más allá del famoso “sí” Stanislavskiano¹¹. tenemos una gran gama de oportunidades para hacer uso de ella dentro y fuera del escenario. La imaginación puede ser ejercitada en cualquier espacio dentro del día del actor; tanto así que debería considerársele parte fundamental dentro de la formación académica de cualquier alumno.

Por eso se presenta de nuevo la imaginación creativa, la dote indispensable del Actor. Sin una imaginación móvil, bien desarrollada, la facultad creativa no es posible de ningún modo, ni por el instinto, ni por la intuición ni por la ayuda de la técnica externa. (Stanislavski “Dirección y actuación” 3)

La imaginación bien ejercitada crea, dentro del actor, la capacidad para comprometerse completamente con la realidad interna y externa del personaje. El actor usa la imaginación

¹¹ Consiste en aceptar las circunstancias dadas de su personaje -edad, situación en un lugar, hora y día- y que provienen del texto. [...] Vivirlas “como si” fueran reales. (Ortega, *elsimagico.wordpress.com*)

para explorar el lugar y el tiempo a través de los sentidos del *¿Quién soy yo?* Esto incluye la determinación de lo que el *¿Dónde estoy?* y *¿Cuándo estoy ahí?* significa para el personaje.

En *La barca sin pescador* de Alejandro Casona, Ricardo Jordán hace un trato con el Diablo para recuperar el dinero perdido en la Banca y cuya única condición es tener la voluntad de asesinar a un hombre desconocido y que vive en otro país: Péter Anderson. En el segundo acto, que tiene lugar en la casa de Estela, la viuda de Péter Anderson, Ricardo Jordán viaja al pueblo en busca de redención por el asesinato de Péter Anderson y conoce a su viuda. El tercer acto tiene lugar un tiempo después en la misma casa; la que anteriormente era una casa extraña para Ricardo Jordán se ha tornado casi en su propia casa, “en dos semanas ha aprendido a tirar las redes como el mejor (...) todos en el pueblo son amigos suyos”. (69) Es necesario que el actor que interpreta a Ricardo tome en cuenta la información que se le proporciona para definir su relación con el lugar en el segundo y tercer acto. Si se pierde de vista esta diferencia puede perderse también la relación con los demás elementos que tienen su lugar específico dentro de la realidad de la obra.

Ahora bien, es preciso que el actor, esté atento de sus sentidos (como la vista, el tacto, el oído, el olfato, etc).lo cual le permite darle un universo propio al personaje. Cuando el actor experimenta a través de sus sentidos, lleva a la audiencia a experimentar la misma sensación.

Es probable que, en realidad, el objeto que provoca en el personaje una sensación que se necesita proyectar esté fuera de la escena, es más, que se encuentre únicamente dentro del imaginario de la obra. Esto quiere decir que el actor adquiere la misión de esforzarse el doble por mantenerse sensible a la conexión del *¿Quién soy yo?* con su entorno.

Los estudiantes de primer año en la Facultad de Filosofía y Letras pueden encontrar dentro de los ejercicios básicos de imaginación, el de la creación de espacios imaginarios y su reacción hacia ellos. Un ejemplo claro de ellos, es un ejercicio que realiza el profesor Mario

Balandra durante el primer semestre de la asignatura de Introducción a la Actuación; durante el mismo, el actor primerizo debía elegir un espacio, cualquiera que fuera y entrar en el espacio, en el imaginario del actor necesitaba estar la temperatura del lugar, la luz, el tacto del lugar. En diferentes clases se fue ampliando la relación del alumno con el espacio a través de los sentidos y la interacción con los objetos que se encontraban en el espacio imaginario; es importante especificar que evitaba ser un ejercicio de memoria sensorial, pues el espacio en cuestión debía ser tomado de su imaginario, en vez de su memoria, lo cual, en vez de evitar, favorecía que el actor tuviera una fuerte relación sensorial con el mismo. Los resultados fueron tan ricos, como variados, dentro de la clase los actores habitaban cementerios, museos, bibliotecas, jugueterías y azoteas por mencionar algunas.

Mientras el ejercicio antes mencionado es una manera de adiestrar la imaginación del actor en su relación con el *¿Dónde estoy?*, el actor necesita buscar influenciarse también por el tiempo en el cual habita el espacio.

Cuando se tiene un sentido claro de *¿Dónde estoy?* y *¿Cuándo estoy ahí?*, dentro de una presentación, el actor ha trabajado tanto con los estímulos del espacio que le es posible ahora concentrarse específicamente en el *¿Qué quiero?*

I.4 ¿Qué es lo que yo quiero?

Esta pregunta es una continuación ineludible de las respuestas a las preguntas anteriores. Parte, necesariamente, de las pasiones de los personajes las cuales se han definido a través de las lecturas de la obra.

Macbeth quiere ser rey en la obra del mismo nombre; en *Edipo rey*, Edipo quiere encontrar al asesino del rey; Abigail Williams quiere a John Proctor en *The Crucible*; en *El jardín de los cerezos*, Lopahin quiere el jardín; Nina quiere ser una actriz exitosa en *La Gaviota*

al tiempo que Treplev quiere a Nina; Masha quiere a Treplev y Medvenko quiere a Masha, esto en *Las tres hermanas*.

En todos estos ejemplos hay algo que mueve a los personajes a buscar eso que quieren; algo que los lleva a accionar para lograr lo que necesitan. El actor, a través del método presentado, articulará la respuesta de *¿Qué es lo que quiero?* en un superobjetivo y sus objetivos subsecuentes, conceptos tomados de Stanislavski y como tal, al igual que con él, en el presente método existe una clara diferencia entre el objetivo y el superobjetivo.

El superobjetivo es el hilo conductor del personaje que lo mueve a través de la obra, un fin último, la mayor pasión o sueño del *¿Quién soy yo?* En las épocas modernas los complejos personajes, psicológicamente hablando, rara vez hacen mención específica de sus más profundos deseos en un soliloquio o monólogo explicativo y aun cuando sea definido oralmente es probable que, como los seres humanos, lo que el personaje cree, y dice, que quiere sea diferente a sus acciones. Esto se puede ejemplificar en la obra *Soledad* en la escena siete en el segundo acto, el personaje de Hans le pregunta a Gill

Hans: ¿Qué es lo que tú deseas, *Jane Smith*?

Gill: Ser amada.

Hans: Pides mucho, niña. MUCHO. (Pérez Miguel, *et al.*, 48)

Posteriormente, estos dos personajes se embarcan en una relación física que contrasta con la aseveración de Gill de querer ser amada y, para continuar, en la escena 11 de la misma obra Gill ya ha encontrado en otro personaje, Allan, a una persona que cumple justo su deseo de ser amada mas en el desarrollo de la escena, podemos ver que lo que ella en realidad quiere:

Gill: Ya es muy tarde. Vete por favor.

Allan: No. Somos felices.

Gill: ¿Lo somos?

Allan: Sí, yo te amo.

Gill: ¿Dónde?

Allan: ¿Qué?

Gill: Enséñame. ¿Dónde está este "amor"? No puedo verlo, no puedo tocarlo, no puedo sentirlo. Puedo oír algunas palabras, pero yo no puedo hacer nada con tus palabras fáciles.

Allan: Esto no puede acabar así de fácil. Me amabas hace cinco minutos. No puedes haber dejado de amarme así nada más. (Pérez Miguel, *et al.*, 77)

Por este diálogo podemos pues entender que, en realidad, Gill quiere que le demuestren amor, en vez de ser amada. En una lectura aún un poco más profunda, podríamos incluso encontrar que ella quiere en sí encontrar alguien que cumpla sus expectativas, alguien a quien ella pueda amar. Es una diferencia sutil, pero le da sentido a sus acciones. Desde el punto de vista del personaje, Gill quiere ser amada y actúa con respecto a lo que ella cree, pero desde el punto de vista del actor, el personaje sería ilógico; al encontrar el verdadero hilo conductor, el actor logra encontrar los pasos a seguir para poder entregar al público un ser tridimensional con conflicto tanto interno, como externo.

La importancia del superobjetivo radica en su función justamente como el hilo conductor del personaje. El trabajar un personaje sin objetivos y superobjetivos es como un corredor que arranca una carrera sin una meta fija. Comienza a correr, pero sin dirección aparente. En vez de eso, el corredor, una vez encontrada la meta, comienza a dar los pasos. En el Método Gister, cada uno de estos pasos, son objetivos.

Objetivo y Superobjetivo

El término objetivo, y su definición, Gister toma de Stanislavski, como lo demuestra Michael Chejov, sobrino del autor y discípulo de Stanislavski

All the character's objectives merge into one over-all objective, forming a —logical and coherent stream.¶ This main objective Stanislavski calls the superobjective of the character. That means that all smaller objectives, whatever their number, must serve one aim—to achieve the superobjective (the main desire) of the character¹². (*To the Actor* 140)

Al igual que para los superobjetivos, la elección de objetivos debe ser el resultado de un cuidadoso análisis de la obra, quiere evitar confundirse con otras acepciones que se le han dado al mismo concepto, dos de las más comunes siendo motivación, e intención. En este método, se considera que el término correcto es objetivo por las siguientes razones:

Motivación- Un motivo se considera desde su definición en la RAE¹³, como algo subjetivo, como una referencia inanimada, una preparación o, más diferente aún de objetivo, una causa. Se podría considerar que ambos responden preguntas esenciales para una persona, pero mientras en un ser humano nos interesa saber el ¿por qué? de las acciones (Motivación) en el caso de los personajes es mucho más significativo el ¿para qué? (Objetivo).

¹² Todos los objetivos de los personajes se fusionan en un objetivo universal, formando una corriente lógica y coherente. Este objetivo principal Stanislavski lo llama el superobjetivo del personaje. Eso significa que todos los objetivos más pequeños, cualquiera que sea su número, deben servir un fin – el de alcanzar el superobjetivo (el deseo principal) del personaje (Traducción propia)

¹³ Motivación: 1. f. Acción y efecto de motivar. 2. f. motivo (ll causa). 3. f. Ensayo mental preparatorio de una acción para animar o animarse a ejecutarla con interés y diligencia (RAE, "Motivación" *rae.es*)

Intención- La intención difiere del objetivo en su raíz misma¹⁴. Intención viene del verbo “intentar”, lo cual es difícil de convenir en escena. La inclusión del verbo intentar en el vocablo de un actor hace que las acciones específicas en una escena se diluyan pues si el actor articula el objetivo desde el *intento* la acción necesaria para su consecución se convierte en algo subjetivo.

Un objetivo conlleva, necesariamente, acciones para su realización a diferencia de la intención que es justamente eso, a la intención de falta su consecución. Por ejemplo, en *Macbeth*, la actriz que interpreta el papel de Lady Macbeth puede decidir que uno de sus objetivos es: *intentar convencer a mi esposo de matar a Duncan*. Al momento de llegar a escena, la actriz se preguntará ¿Cómo “intento”? En cambio, el objetivo *convencer a mi esposo de matar a Duncan* es mucho más claro en cuanto a las acciones necesarias para lograr el objetivo.

Cuando un personaje entra a escena, es porque necesita hacer algo. Eso que lo mueve en ese preciso momento; desde el mensajero hasta el rey, tienen un propósito y por lo tanto un objetivo desde el momento en el que ponen un pie en escena. Es posible que el mismo objetivo sea el que lo haga entrar a escena y es por esto que se escogen objetivos en sincronía con el superobjetivo. La consecución de los objetivos definirá necesariamente el siguiente objetivo dentro del desarrollo de la obra, como se puede ver claramente en *Hamlet*. Una vez que ha conseguido comprobar la culpabilidad de Claudio en el asesinato de su padre y en derivación de su superobjetivo, que en este caso tomaremos como *reinstaurar el orden en Dinamarca*, el objetivo siguiente es muy simple de decidir: *matar a Claudio*.

¹⁴ Intención. 1. f. Determinación de la voluntad en orden a un fin. 2. f. Designio de aplicar una oración, una misa u otro acto del culto en favor de una persona determinada o de la consecución de un bien espiritual o temporal. 3. f. Instinto dañino que descubren algunos animales, a diferencia de lo que se observa generalmente en los de su especie. Caballo, toro de intención. 4. f. Cautelosa advertencia con que alguien habla o procede. (RAE, “Intención” rae.es)

Regrésese un poco a la metáfora de la carrera. Si ya se tiene definida la meta, cada paso que se tome lleva al corredor hacia ella. Compaginando los objetivos con los pasos, hay una serie de ellos durante una carrera y todos son igual de importantes. Cada paso-objetivo es diferente, te acerca a la meta, por lo cual, todos ellos necesitan estar encaminados hacia allá.

Retómese *Hamlet*, el protagonista quiere restablecer el orden en Dinamarca. Sería, por lo tanto, ilógico si un actor decidiera que el objetivo, tras comprobar la identidad del asesino, fuera *perdonar a Claudio*. El objetivo anterior va en contra del superobjetivo de Hamlet y por lo tanto se le considera disfuncional.

Es importante que los objetivos y superobjetivos sean manejados como funcionales o disfuncionales, puesto que calificarlos como correctos o incorrectos deja fuera el contexto de la obra así como el objetivo general de lo que el autor, o en su caso el director, quieran decir.

Podría decirse que cada uno de los hilos conductores de una obra forma un tapiz con una imagen. Todos los hilos de todos los colores, están tejidos de cierta manera para lograr el perfil deseado. Con esto se hace referencia a que, a pesar que todos los personajes son diferentes, dentro del punto de vista de la obra, puede considerarse que cada una de las acciones que realizan se entrelaza con otras para formar la historia. Cada uno de los personajes tiene un color, una forma específica que encaja dentro de la imagen de la obra. La elección de un objetivo o superobjetivo disfuncional, haría que un personaje desencajara dentro del cuadro y en el peor de los casos incluso puede llegar a cambiar el cuadro por completo.

Una buena manera para poder diferenciar claramente un objetivo de un superobjetivo radica, primero que nada, en la manera en la que se articulan para el *¿Quién soy yo?* El superobjetivo puede ser referido sobre lo que el mismo personaje quiere, o necesita, lograr. En *Macbeth*, el personaje del mismo nombre quiere ser rey. En *Un tranvía llamado deseo*,

(Williams, 1947) Blanche quiere encontrar a alguien que la cuide. En *Otelo*, Desdémona quiere que Emilia la tranquilice; En *El doctor Fausto*, Fausto quiere sabiduría y poder.

Los objetivos, en cambio, son por escena y específicos de cada personaje; además es muy recomendable que se escriban (en esta metodología) como lo que el personaje quiere / necesita que el otro personaje haga. Cuando el actor mantiene su atención puesta en el objetivo de la escena y el objetivo depende del compañero, la relación entre los personajes se vuelve significativa; la atención de los personajes se vuelca en el compañero de escena y entonces es mucho más fácil escuchar y responder a los estímulos.

Esta manera de articular los objetivos es también consistente con la manera en la que se logran los mismos. En el momento en el que se articula el objetivo a partir del compañero de escena, entonces es necesario que las acciones sean sobre los otros personajes a partir de los cuales se han articulado los objetivos. En caso de encontrarse solo en escena, es importante encontrar otro objetivo temporal, que sirva y que puede recaer en la imagen de algún personaje o en un objeto, puesto que es imposible accionar sobre alguien que está ausente. En *Esperando a Godot* de Beckett en la primera escena, entra solamente Estragón:

Estragon, sitting on a low mound, is trying to take off his boot. He pulls at it with both hands, panting.

He gives up, exhausted, rests, tries again.

As before.

*Enter Vladimir.*¹⁵ (Web *samuel-beckett.net*)

¹⁵ *Estragón, sentado en un montículo bajo, trata de quitarse la bota. La jala con ambas manos, jadeando. Se da por vencido, exhausto, descansa, intenta otra vez. Lo mismo. Entra Vladimir.* (Traducción de la autora)

En esa primera parte de la escena, su objetivo puede ser *hacer que la bota salga de mi pie*, objetivo que, al entrar Estragón, se puede convertir fácilmente en *hacer que Vladimir me ayude a quitarme la bota*, por lo tanto, todos los esfuerzos del actor se vuelcan primero en un objeto concreto que es la bota y posteriormente en un personaje concreto, Vladimir.

El conflicto surge del enfrentamiento de objetivos, de tal suerte es esencial considerar, dentro de las posibilidades de la realidad subjetiva de una obra, que es probable que lo que quiere el *¿Quién soy yo?* no se cumpla (tomando en cuenta que, a menudo, la trama recae en los objetivos encontrados de dos personajes que se esfuerzan por conseguirlos), esto tiene una significación y un peso para el personaje. La pasión que se ha descubierto a través de las lecturas y el análisis, que conlleva a la delimitación de un superobjetivo, que a su vez se va cumpliendo a través de la consecución de objetivos individuales, sea consciente o inconsciente por parte del personaje, tiene un peso y una importancia para el *¿Quién soy yo?*, en caso contrario, es probable que se haya escogido un superobjetivo que sea disfuncional.

Cuando se escogen objetivos para un personaje es medular pensar las consecuencias para el personaje en caso de sí obtenerse, o en caso contrario de malograrse su objetivo. Es substancial que aquello que esté en juego sea importante, pues entre más esté en juego, el objetivo va ganando importancia; estamos hablando de objetivos individuales que sean logrados, o lo contrario, escena tras escena.

Si pensamos en *Las tres hermanas* de Anton Chejov (1901), desde el punto de vista de Irina; quien sólo quiere irse a vivir a Moscú y cuya principal preocupación ha sido encontrar una manera para abandonar su provincial vida; ha decidido de una vez por todas, aceptar el amor de Trebutchikin e irse con él a Moscú. Es su única vía de escape y por lo tanto, todo su futuro depende de su matrimonio. Lamentablemente, en la última escena, ella, que está lista para irse, se entera que Trebutchikin ha sido muerto en un duelo. Es importante entonces que la actriz interpretando a Irina, quien ya sabe el resultado final de los esfuerzos del personaje,

evite informar con esto el resto de su actuación. La manera en la que los personajes buscan sus objetivos, sin saber su resultado, hará real su búsqueda, su deseo y, por lo tanto, lo hará tangible para el público.

Cuando el personaje logra que alguien o algo haga algo específico, ya sea *dejarme en paz*, *matar a Duncan*, *admitir su culpa*, etc., el objetivo se ha visto cumplido y el personaje puede pasar al siguiente inmediato; en caso contrario, hace un “cambio de estrategia” y puede decidir un objetivo diferente con la misma persona o puede decidir el mismo objetivo con otra persona. Esto es algo que hacen los seres humanos de manera natural. Por ejemplo, una niña quiere una paleta de dulce; para poder conseguirla, su primer objetivo es *que mi mamá me compre un dulce*, entonces va y le pide a su mamá que se lo compre. Digamos que su mamá se niega, por la mente de la niña pasan pensamientos muy diferentes a: “Oh, está bien. No comeré un dulce”. En cambio, modifica su objetivo a *que mi abuelita me compre un dulce*, ella se acerca a la su abuelita, le da un beso, le sonrío y luego le pide un dulce. La abuela, como las abuelas lindas y sobornables que son la mayoría, seguramente sucumbe y le dice que sí. Ahora, la niña cambia su objetivo otra vez *que mi abuelita me compre esa paleta de dulce*; es probable entonces, que la niña le señale la paleta a la abuela y entonces ya sabemos lo que sucede.

Este tipo de secuencias de objetivos cumplidos y objetivos incumplidos son los que le dan forma e interés a una obra de teatro.

Una vez que se han definido los objetivos, literalmente se ejecutan “acciones” para su realización.

II El personaje acciona

...un actor no se pone tras las candilejas para *sentir*, sino para *hacer*. Sólo entonces puede cobrar vida y sentir.
B.E. Zakhava

*Acción*¹⁶ es probablemente el concepto más importante en el Método Gister; por su naturaleza funcional ha sido utilizada en diversos campos de estudio, desde la psicología hasta la actuación, pasando por la lingüística y la teología. Para el teatro, ha llegado a ser fundamental, puesto que ha sido base de las expresiones fundamentales de diversos métodos de actuación, así como, históricamente hablando, uno de los primeros conceptos de los cuales existe registro.

II.1 ¿Qué es acción?

En diversos diccionarios teatrales, se encuentran definiciones de acción de tan variada procedencia como acepciones. Algunas consideran a la *acción* como “Proceso dinámico, integrado por exposiciones verbales, gestos, movimientos y actitudes, así como por distintos recursos de escenografía, iluminación, etc., destinado a expresar y verificar el drama/ Argumento de la obra. / Una de las tres unidades clásicas” (Lopez García 20). Mientras que en el *Glosario ilustrado de las artes escénicas* de José Ferrera, se le considera en su definición más simple como “Postura, ademán”(12), además de “...los pequeños movimientos o gestos de un actor en el escenario diseñadas para iluminar carácter y/o ocupar de una manera creíble al actor cuando este no es el foco de la atención” (12) sin embargo, posteriormente dice:

En las obras narrativas, dramáticas y cinematográficas, sucesión de acontecimientos y peripecias que constituyen su argumento. Evento o serie

¹⁶ Acción, conflicto, drama son lo que define al teatro en su esencia misma. Casi todas las escuelas de práctica o teoría teatral están de acuerdo en ello; la definición de esto es lo que es problemático, tanto en la teoría como en la práctica. Ésta es la pregunta ontológica del ser del teatro.

de eventos que forman parte de un guion dramático; la acción de una escena.

Todo aquello que hacen o dicen o les ocurre a los personajes (12).

En algunas corrientes, “los personajes tienen un carácter en función de sus acciones” (13), mientras que en otras, “los personaje sólo existen como la lista de sus partes morales o psicológicas” (13).

Las definiciones encontradas de acción son naturales cuando queremos utilizar una palabra para referirnos a tantos conceptos, esto propicia confusión en cuanto a los términos correctos a utilizarse dentro del montaje de una obra así como dentro de un trabajo de investigación. En el *Breve diccionario teatral* se menciona de la *acción escénica*:

La acción escénica deberá entenderse como un proceso orgánico vivo dirigido a la consecución de un determinado objetivo, y éste proceso no deberá permutarse en una figuración convencional ni en la realización de sus resultados; es decir, e una forma externa de expresión. (Celarie 29)

Sin embargo más adelante menciona

La acción escénica orgánica en el arte de la vivencia es un proceso orgánico vivo orientado a la satisfacción de una necesidad, en la artesanía del proceso orgánico se permuta en una figuración convencional y en el arte de la representación los actores no realizan el proceso orgánico de la acción, sino sus resultados; es decir, la forma exterior de su expresión (32).

Incluso, según Pavis existen las acciones *visibles e invisibles*:

Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en *escena*, y, en el

plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas y morales (5).

Con las anteriores enunciaciones, se puede constatar que el concepto de acción es contradictorio es sus mejores momentos, y las palabras que lo acompañan; ya sea visible, invisible, escénica, orgánica, física, etc.; pueden hacer entender cosas totalmente diferentes, eso únicamente en el contexto teatral; es por esto que se considera prudente primero precisar el concepto de acción dentro de éste método, en su definición más simple:

*“... how an actor (as the character) wants to make another actor (as the character) feel”¹⁷(Alberti, *The Acting Methodology* 116)*

El origen de este concepto se encuentra en Paul Mann; según el Dr Joe Alberti, alumno del maestro cuyo nombre engalana el método, él mismo admitió su origen en el citado director, quien abrió su propio Actors Workshop en NYC en 1952 y donde, se supone, Gister aprendió su definición de acción.

Although little documentation exists about Mann and his theories of acting and their influences, at a workshop at UTD in 1991 Gister acknowledged that Mann was the source for his knowledge of the principle of action. (...) In a taped interview on October 6, 2005 Gister expressed enormous gratitude for the knowledge he gained from their work together as it produced his understanding of the principle of action, which would greatly influence him and the evolutionary development of his own methodology. Gister did not reveal knowledge of that source [of Mann’s action concept]. Nonetheless,

¹⁷ ... cómo un actor (como el personaje) quiere hacer sentir a otro actor (como el personaje). (Traducción de la autora)

this mysterious principle and how it works is one of the most powerful ideas in Gister's methodology. In interviews, Gister reported that Mann influenced him in other ways, but he only specified the principle of action as Mann's chief contribution to his methodology.¹⁸ (Alberti, *The Acting Methodology* 118-119)

Poco se sabe por parte de Mann sobre el proceso que lo llevó a la definición actual de acción, mas varios de sus estudiantes –consumados actores-, al referirse a él y a su metodología, repiten el concepto.¹⁹ Si bien desde el 2010 la universidad de Boston tiene un proyecto que busca reunir el conocimiento de su técnica y su estética, algo queda muy claro sobre Paul Mann; la definición que le dejó a Gister es revolucionaria, a pesar de ser muy simple.

Sin embargo, éstas están lejos de ser la primera vez que la palabra *acción* ha sido utilizada en el campo de la actuación en la historia del teatro. El primer acercamiento se encuentra, históricamente hablando, en Aristóteles. Él divide su concepto de acción en dos, la sencilla y la compleja: "... acción sencilla [es] aquella que, continuada sin perder la unidad [conjunto de hechos específicos que conforman una acción], como queda definido, viene a terminarse sin peripecia ni anagnórisis; y complicada, la que tiene su terminación con reconocimiento o mudanza de fortuna, o entrambas cosas..." (Web *ugr.es*)

¹⁸ A pesar de que poca documentación existe sobre Mann y sus teorías de la actuación y sus influencias, en un taller en UTD (Universidad de Texas en Dallas) en 1991 Gister reconoció que Mann fue la fuente de su conocimiento del principio de acción. (...) En una entrevista grabada el 6 de octubre de 2005 Gister expresó enorme gratitud por el conocimiento ganado de su trabajo juntos pues produjo su entendimiento del principio de acción, el cual lo influiría en gran medida en el desarrollo evolucionario de su propia metodología. (...) Gister no reveló el origen [del concepto de acción de Mann]. Aun así, este principio misterioso y cómo funciones es una de las ideas más poderosas en la metodología de Gister. En entrevistas, Gister reportó fue influenciado por Mann en otras maneras, pero sólo especificó el principio de acción como la mayor contribución de Mann a su metodología. (Traducción de la autora)

¹⁹ Ver página electrónica de Paul Mann: *paulmannactor.com*

Él habla de la nimiedad de algunos de los sucesos que acontecen en la vida de un hombre y que, al carecer de importancia para el público que lo observa, adolecen de importancia para escribirse dentro de una poética, en este caso, la tragedia. Es por eso que define:

Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones. (Web *ugr.es/*)

Para Aristóteles “...las costumbres califican a los hombres, mas por las acciones son dichosos o desdichados...” (Web *ugr.es/*)esto quiere decir que las acciones tienen que ver con los hechos significativos y nobles –por ser una tragedia- acontecidos, especialmente para mostrar sus acciones, en vez de sus caracteres o costumbres o calificarlas. Así, sus costumbres informan sus acciones pues “los hechos y la fábula son el fin de la tragedia (y no hay duda que el fin es lo más principal en todas las cosas), pues ciertamente sin acción no puede haber tragedia; mas sin pintar las costumbres puede muy bien haberla...” (Web *ugr.es/*)

De esta manera, la acción aristotélica consiste en el conjunto de hechos significativos e importantes con base en la vida, que conforman un acontecimiento memorable; Edipo libera a Tebas de la peste; Orestes veng a su padre y se convierte en rey; Medea se veng de la traición de Jasón, etc.

En el siglo XIX, Stanislavski se aproximó a la actuación a través de una serie de ejercicios en los cuales instruía, a través de la acción, a los actores que tuvieron la oportunidad

de trabajar con él. Su acercamiento al concepto forma la base sobre la cual se centraron las posteriores aproximaciones teóricas y prácticas, como las de Grotowski, Jodorovsky y Raúl Serrano en América del Sur. A su teoría se le llamó El Método de Stanislavski y ha sido emparentado con el Método de Strasberg, quien basó sus conocimientos en los primeros estudios y resultados escritos y practicados por Stanislavski; sin embargo, aunque parten de puntos muy similares, la metodología del maestro se desvió de la del discípulo años después.

Para Stanislavski, al igual que en el presente método, la acción es lo más importante en el trabajo del actor porque parte de un conocimiento interior, específico del personaje, así como de la situación que lo rodea. Uno podría preguntarse: si la acción parte del interno, ¿cómo es que su método se basa en la representación física? Para él, “la acción física se capta más fácilmente que la psicológica, (...) se fija más cómodamente, es material visible; porque la acción física tiene relación con todos los otros elementos.” (*Ética y disciplina* 221)

En el cine, el espectador es capaz de escuchar los pensamientos de los personajes a través de los *voiceovers*, o a través de los famosos *flashbacks* se puede saber a razón de qué es que un personaje piensa o hace algo. En el teatro, la situación es diferente; para unos más fácil, para otros más difícil; los actores se enfrentan a situaciones complejas de circunstancias y de pensamiento de los cuales el público está bloqueado, por lo tanto, su esfuerzo al construir una realidad interna en el personaje debe llevar siempre a una representación exterior de la misma, pues sin ella, el espectador se quedaría... pues... esperando.

En el contexto en el cual Stanislavski desarrolló su método, a principios del siglo pasado, hay que recordar que el cine era una infinitésima parte de la industria que ahora es, por lo tanto, sus estudios y escritos se centraron fundamentalmente en el teatro.

Para él, una acción física sólo puede considerarse como tal con un respaldo que lleve al personaje a actuar: "... no hay acción física sin deseo, aspiración y objetivo, sin su justificación interior por un estado de ánimo; nada hay que invente la imaginación donde no haya tal o cual acción; no se puede crear una acción física sin fe en su autenticidad y por consiguiente, sin que se sienta la verdad en ellas" (*Ética y disciplina* 221).

Así pues, la acción física se refiere al resultado necesario de una conjunción de elementos en los cuales se basa el actor para expresar el estado emotivo que requiere el personaje a través de movimientos corporales que puede ver el espectador; con referencia a éstos, podemos encontrar un buen ejemplo en:

... un hombre extremadamente feliz de la vida. Tiene amor y energía para tres, pero ha tenido una vida muy dura. Ha interrumpido su descanso y está inquieto. A los sesenta años es físicamente un deshecho, pero su pasión por cada tipo de actividad es inextinguible. [¿Quién soy yo?]

... ahora espera a los nietos a quienes narrará cuentos. [Objetivo]

¿Qué significa esperar? Cuando espera, la primera cosa que le viene a la mente son las palabras que dirá al momento del encuentro. Más tarde comenzará a no estar seguro. -¿Me habré despertado a tiempo?- No. Piense entonces en su tarea escénica, en lo que le va a contar a los niños y embélzcalo entonces con un detalle nuevo. Le viene a la mente algo cómico y ríe. No hay todavía signos de agitación ¿Por qué de improviso gira a todos lados?

Habíamos establecido en el ejercicio que estaba en condiciones físicas extremadamente malas. En vez de mostrarnos las contorsiones del cuerpo

(...) debe mostrarnos el contraste entre su pobre cuerpo débil y su espíritu lleno de energía.

Uno mira despierto, una ojeada, pero no de viejo, el movimiento de los labios, y al mismo tiempo, los dedos plegados, las piernas rígidas y el torso curvado. Ahora le viene a la mente que el reloj se detuvo. ¡Quizás no debe preocuparse! Sabe que los niños son puntuales y no se les pudo haber hecho tarde. Aproxima el reloj a la oreja; no confía en su oreja, controla la cabeza; el reloj funciona, todo está en su lugar. En ese momento podría golpearse por primera vez. Comienza a agitarse.

¿Cuál es la naturaleza de este sentimiento? ¿Sentirán lo mismo los niños? Busque los motivos: quizá están enfermos, quizás les sucedió algo por la calle, si se han sentido mal o si alguno se ha amedrentado. Puede mirar qué hora es. Pero ahora sus manos tiemblan más fuerte. No logra meter las manos en el bolsillo para sacar el reloj aunque un momento antes lo había hecho sin dificultad. Deja caer el bastón y el pañuelo, está todo confuso. (Stanislavski “Dirección y actuación” *Actuación. Un manual* 113-114)

A través de este ejercicio, puede verse claramente la relación entre la interioridad del personaje y la representación física de la misma a través de las acciones; era lo que buscaba que sus actores hicieran todo el tiempo en los papeles. Para él, el estado emotivo se desarrollaba posteriormente, resultado de la acción física.

Varios de los discípulos de Stanislavski tomaron sus conceptos y procuraron realizar su propia metodología; Jerzy Grotowski²⁰, quien se consideraba discípulo de Stanislavski,

²⁰ Precisión: Grotowski se consideraba discípulo de Stanislavski, el de las acciones físicas, aunque sus ejercicios los tomó de unos cortometrajes del llamado trabajo de biomecánica de V. Meyerhold, quien llegó por su lado a algo parecido a lo que hacía Stanislavsky pero que consideraba el trabajo del maestro ruso con desprecio

tomó la noción de acción física y la llevó a más. Él hablaba de acciones llevadas a un contexto ritual y orgánico.

Uno de los últimos discípulos de Stanislavski, Vakhtangov, rechazaba el uso del sentimiento específico frente a la acción. En su metodología, Vakhtangov se refería a la acción como un verbo, dentro de los alumnos tardíos de Stanislavski, su uso del concepto de acción se acercó significativamente al que se presenta en el Método Gister, mas él pensaba en su diario “Preparación para el papel” que

Un actor no debe estar nada más en escena, sino actuar. Cada acción difiere del sentimiento por la presencia del elemento de la voluntad. Persuadir, consolar, preguntar, reprochar, perdonar, esperar, perseguir..., éstos son verbos que expresan acción de la voluntad. Estos verbos denotan la relación con un personaje, mientras que los verbos irritarse, compadecer, llorar, reír, impacientarse, odiar, amar, expresan sentimiento y por lo tanto no pueden y no deben figurar como una tarea en el análisis de un papel. Los sentimientos denotados por esos verbos deben nacer espontánea y subconscientemente, como resultado de las acciones ejecutados por la primera serie de verbos.

(Actuación. Un manual 125)

En la metodología de Vakhtangov, la acción se realiza sobre el compañero, lo cual es un elemento que la presente metodología mantiene y toma del antiguo sistema. Lamentablemente, su trabajo fue poco conocido y varios de sus difamadores argumentan que es posible que el actor se quede en el pensamiento superficial de una interacción tipificada,

por considerarlo un amateur; Meyerhold fue discípulo del otro fundador del Teatro de Arte de Moscú, de V. I. Dánchenko; curiosamente cuando la persecución contra Meyerhold comenzó, quien le dio asilo y protección fue Stanislavski. Son sabidas las diferencias que se radicalizaron entre Dánchenko y Stanislavski. Por ahí está la “novela teatral” que habla en tono de burla del sistema del maestro y de sus diferencias con el otro maestro.

de tal suerte que al momento de actuar “esperar a mi compañero” caiga en el conocido *cliché* de mirar el reloj y mover el pie.

Como la acción dramática representa el comportamiento humano, el cual es gobernado por el carácter (en el sentido de la predisposición) y el pensamiento (percepción), es posible distinguir un nivel intermedio de acción donde el término se refiere a la progresión psicológica, moral o intelectual interna del personaje (esta acción ocurre aunque el personaje sea visto como una función de la trama, o la trama como una función del personaje). Aunque identificado como la acción dramática, la progresión del personaje, o forma profunda, la acción invariablemente involucra un movimiento –psicológico, moral, intelectual- que, a menudo definido como motivación, progresa de manera tanto lógica como irracional a una nueva perspectiva. (Hartnoll, 16)

Esta definición, tomada del *Oxford Concise Companion to Theatre*, demuestra la función pivote de las acciones. Una acción conlleva a una nueva perspectiva. El logro o fracaso, de las acciones tiene impacto sobre la manera en la que los personajes continuarán accionando a lo largo de la obra; es por esto que las acciones elegidas necesitan ser específicas y reales, además de demostrables en escena.

A pesar de nuestra ignorancia sobre la cuna específica de esta definición de acción, en la opinión de Kristen Loree, maestra en actuación de la Universidad de Nueva York (NYU), profesora de tiempo completo en la Universidad de New Mexico (UNM), esta manera de ver las acciones es comparable a la vida real.

Tómese por ejemplo, un estado emotivo exaltado: Hay una persona peleando con alguien más. Una de esas personas sabe qué y cómo decir cierta cosa para hacer a la otra persona sentir de determinada manera para que haga algo; ya sea callarse, enojarse, dejarlo en paz, etc.

You might choose to play the action towards the emotions (*to make someone feel sad, guilty, loved*). You might focus an action that appeals to the senses (*to make someone feel excited, safe, aroused*). You might play on psychological elements (*to make someone feel needed, rejected, pressured*). It is not necessary to put things in a particular category, but sometimes mentally searching within broad categories can help you lock in on the name for an authentic feeling to help you play an action.²¹ (Alberti, *Acting. The Gister Method* 65)

Tener un variado vocabulario que permita definir claramente la acción que se va a jugar dentro de una escena u obra es fundamental, pues la pequeña diferencia entre hacer a alguien sentir enojado y sentir irritado puede marcar una gran diferencia dentro del complejo temperamento de un personaje. Es por eso que contar con una lista de varias emociones o sensaciones que se puedan jugar, es una buena idea (Ver apéndices 2 y 3).

²¹ Tal vez tú escojas jugar la acción hacia las emociones (*hacer a alguien sentir triste, culpable, amado*). Tal vez enfoques una acción que apele a los sentidos (*hacer a alguien sentir exaltado, seguro, excitado*) Tal vez juegues sobre elementos psicológicos (*hacer a alguien sentir necesitado, rechazado, presionado*). No es necesario poner las cosas en una categoría particular, pero a veces, buscar mentalmente dentro de categorías amplias puede ayudarte a definir el nombre de un sentimiento auténtico que te ayude a jugar una acción. (Traducción de la autora)

El actor, desde el *¿Quién soy yo?* ya ha determinado el carácter del personaje; dónde y cuándo está en escena; sus pasiones y sus objetivos. Todo esto ahora lo necesita concretar en un acto visual en escena; una *acción*.

Accionar, en cuanto a la manera en la que se quiere que el otro personaje sienta conlleva un compromiso completo, la acción está enfocada en la modificación del compañero de escena. En el momento en el que actor se compromete por completo a la consecución de la acción y por lo tanto del objetivo, logra una respuesta emocional en él mismo.

Si articulamos este ejemplo desde el punto de vista de Hamlet en la escena IV del acto III, después del famoso soliloquio de “Ser o no ser...”, Hamlet se encuentra con que Ofelia ha estado escuchando sus murmuraciones, él procede a establecer con ella una extraña conversación.

Habiendo analizado a Hamlet, digamos que el actor representándolo llega a la conclusión que su *superobjetivo* es restablecer el orden en Dinamarca al matar al asesino de su padre²²; el fantasma le ha dicho que su tío, Claudio, es el asesino y, contrariado, recorre el castillo hablando solo y murmurando, lo que ha llevado a todos a creer que está loco.

Al darse cuenta que Ofelia escuchó sus cavilaciones, el actor, pensando como pensaría Hamlet, necesita encontrar un objetivo que se relacione con ella. Digamos que en este caso, decide que su *objetivo*²³ es que Ofelia lo reconforte.

Una vez definido el objetivo, el actor se dará a la tarea de escoger una primera *acción*, en este caso, puede ser: hacer a Ofelia sentir amada de manera seductora. A fin de cuentas,

²² Es preciso recordar que la presente decisión de superobjetivo y acciones son únicamente los necesarios para presentar un ejercicio esclarecedor en la presente redacción.

²³ Se recuerda que en este caso, se refiere al objetivo individual del personaje sobre el compañero en esta escena en específico. Lo que necesita conseguir del otro personaje.

Hamlet ha mostrado interés por ella con anterioridad (si ha sido por amor o por interés meramente sexual será decisión del actor o del director).

Tras escuchar la intención de Ofelia de regresarle sus cartas, Hamlet puede cambiar de objetivo a que Ofelia dude de su sanidad mental. Para Hamlet, la conversación debe tener un hilo en su cabeza, mas para ella, que se encuentra ajena a sus circunstancias, debe ser confuso. Así es que él pregunta “¿Eres honesta?”, “¿Eres bella?” Y prosigue a decirle que su belleza debe evitar encontrarse con su honestidad, pues la segunda se volverá la alcahueta de la primera, antes que lograr hacer honesta a la belleza.

Puede ser entonces que Hamlet cambie nuevamente su objetivo a probar a Ofelia. Entonces le dice que sí la amó y posteriormente lo contrario. Los anteriores manteniendo la acción de *hacer a Ofelia sentir confundida*.

Ofelia contesta que entonces ella fue muy engañada y es probable que Hamlet se encuentre sintiendo lástima por ella²⁴. Ofelia es honesta e inocente, en este mundo lleno de asesinatos y madres que, ni siquiera se ha enfriado el cadáver del padre, ya están en la cama del tío; que lo mejor para Ofelia, es que ella se salve y se aleje de él (nuevo objetivo); para lo cual, el actor podría decidir *hacerle sentir confundida de manera agresiva*.

De pronto todo cambia; tal vez Hamlet escucha algo, tal vez ve algo, tal vez huele, o sospecha por una mirada de Ofelia que hay alguien más escuchando la conversación. “¿Dónde está tu padre?”

Es probable aquí que entonces el objetivo cambie a *que se alejen de mí y me dejen en paz*. La respuesta de Ofelia le parece poco convincente, y a sabiendas que Polonio está en la

²⁴ Es necesario resaltar que la actriz que interpreta a Ofelia también tiene una serie de objetivos y acciones que está jugando sobre el personaje de Hamlet y que afectará la manera en la que éste a su vez accione.

habitación, habla hacia ella para que la escuche su padre –la versión inglesa de: “te lo digo Juan, para que lo escuches Pedro”- a través de la acción de *hacerlo sentir tonto*. Posteriormente, Ofelia lo detiene y sus acciones se vuelcan hacia ella, *hacerla sentir miedo*; con el objetivo que me dejen en paz.

Gran parte de las acciones que suceden en la escena se logran a través de las actividades²⁵ de los actores, en este caso de Hamlet; al igual que en la vida cotidiana, se puede hacer sentir algo a alguien sin decir una sola palabra. Está comprobado que entre el 65 y el 70% de la comunicación es no verbal” (S/a “La comunicación no verbal”) así pues, Hamlet puede hacer sentir miedo a Ofelia a través de actividades en escena, como acercarse hasta su cara o mirarla de una manera particular.

Cuando una persona tiene un objetivo que cumplir y está concentrado en ello se crea, necesariamente, un estado emocional y receptivo hacia la otra persona. Si la otra persona está igualmente receptiva, las acciones lograrán crear en esa persona el estado emocional necesario para la fluidez de la escena y viceversa, de esta manera el actor sólo tiene que preocuparse por su objetivo y su vulnerabilidad hacia el compañero de escena.

Esto es muy importante pues, al comprometer toda la atención en el escenario a aquello que necesitamos de la otra persona el miedo escénico, la auto-observación, la tensión, la falsedad y la necesidad de crear en uno mismo un estado emocional, desaparecen.

Ahora bien, por el lado del público sucede un proceso muy importante relacionado con las neuronas espejo. Éstas se encuentran en el cerebro de los primates y según Rizzolatti, *et.*

²⁵ En la presente metodología existe una diferencia significativa en la definición de acción y actividad. Así pues, actividad se refiere más comúnmente a una tarea escénica específica denotada por un movimiento fijado. La diferencia entre las dos radica en que una actividad puede ser el pie con el que se juega una acción; de tal manera que un actor puede decidir tomar agua para hacer sentir al otro despreciado.

al., quienes publicaron sus hallazgos en 2001, son las encargadas de la empatía, de la imitación.

La importancia de las neuronas espejo es innegable para los estudios del teatro, en su artículo *Interplay: The method and potential of a cognitive scientific approach to theatre.*, Amy Cook menciona por qué:

One of the reasons that MNS has attracted such interest is the stream of abilities that flow from it. Mirror neurons are thought to be responsible for action understanding, intention, emotional attunement, communication, joint action, and imitation. Action understanding, intention, emotional attunement, and communication are clearly pivotal in theatre, since without them there is no fear, pity, conflict, dramatic irony, subtext, or even story. Joint action is the coordination of action across a group—such as lifting a boat into the water or rowing it—and might help to explain the pleasure for spectators of laughing, clapping, and standing together. (590) ²⁶

Dentro de éstas consideraciones es entendible que haya un gran revuelo con respecto a estas neuronas en el campo del teatro y de las ciencias pues revelan que cuando un ser humano observa a otro realizar una acción, hay ciertas partes del cerebro que se activan como si el mismo observador estuviera realizando la acción.

²⁶ Una de las razones por la cual el Sistema de las neuronas espejo ha atraído tanto interés es la cantidad de habilidades que fluyen de él. Se cree que las neuronas espejo son las responsables del entendimiento de acciones, intenciones, la sintonización emocional comunicación, acción conjunta e imitación. El entendimiento de la acción. La intención, sintonización emocional y comunicación son claramente esenciales en el teatro, pues sin ellos no hay miedo, lástima, conflicto, ironía dramática, subtexto, ni siquiera historia. La acción conjunta es la coordinación de acción en un grupo – como levantar juntos un bote para llevarlo al agua o remarlo- y podría ayudar a explicar el placer de la risa de los espectadores al reír, aplaudir y estar de pie juntos. (Traducción de la autora)

A más, el ser humano es capaz de identificar la intención de las personas al realizar una acción (Iacoboni, M., *Journals.plos.org*); cuando alguien se acerca a una mesa con la intención de golpearla, el cerebro humano procesa e identifica la acción que se está realizando al tiempo que identifica el contexto y lo asocia a una intención; cuando esto sucede, dentro del cerebro se activan las mismas zonas que se activan cuando el observador se encuentra realizando la acción.

De esta manera el público observa las acciones del actor y su sistema en espejo detecta la pre expresividad. Al anticiparse en el público el sistema en espejo ya sea por vía visual o sonora (Iacoboni, M., *Journals.plos.org*) se activa en él un “programa motriz” de tal forma que está viviendo motrizmente la ficción que ha construido junto con los actores en escena, es por esto que el teatro funciona.

Ahora bien, cuando un actor se compromete por completo a realizar una acción sobre el otro compañero, el público experimenta la escena como si él mismo se encontrara dentro de ella, por lo cual reacciona emocionalmente a ella.

Si el actor se compromete realmente con la acción hacia el objeto, imagen mental, alucinación, etc., el público; gracias a las neuronas espejo; es afectado.

II.2 El cómo de una acción:

Otra de las maneras en las que un actor puede profundizar en la ejecución de las acciones es en la decisión de la manera en la que se realizará la acción, de tal suerte que puede decidir hacer sentir al compañero despreciado de manera sarcástica, o agresiva, o despectiva. El cómo de una acción hace única a una acción en específica.

Cualquier personaje que sea representado por un actor es único, aunque sea el mismo que el de otro actor. Primero, por las decisiones que se toman con respecto a los objetivos y al superobjetivo; segundo, por el “cómo” de las acciones. Cuando se tiene un texto delimitado, como lo es una obra de teatro, hay poco que el actor pueda cambiar de sus líneas y de sus acciones, por lo tanto, el público verá siempre que vaya a *Hamlet* la misma historia. Entonces, ¿cómo es que la representación cambia tanto de un actor a otro?

El cómo de las acciones en este método es la respuesta. Cualquiera puede hacer a alguien sentir feliz, en este caso es una emoción demasiado general, por la cual un poco confusa.

En *Hamlet* (III, i 90-160), el actor que lo interpreta puede decidir *hacer sentir a Ofelia asustada de manera agresiva*. Entonces retomaría la idea de levantar el tono de voz o acercarse a ella de manera intimidante. Pero si posteriormente *decide hacer sentir a Ofelia asustada de manera sutil*, puede decidir acercarse, hablarle al oído, luego tomar su mano fuertemente y sostenerla por más que ella intente liberarse hasta que le diga “Vete a un convento”.

En cambio, Ofelia puede querer *hacer sentir feliz a Hamlet de manera amorosa o de manera tierna o de manera tímida o de manera hilarante o de manera excitante*. Todas estas le dan matices al personaje que definen su personalidad y sus acciones a los ojos del espectador.

A pesar de la facilidad para comprender el concepto en papel, una vez intentado en escena, es un poco más complicado, pues ejercicios de atención y trabajo básico de familiarización con los términos son necesarios.

El cómo de una acción también es importante porque puede ser que una acción elegida sea funcional, pero al cambiar el *cómo* se logra de una manera u otra darle el sentido exacto de lo que se necesita hacer al otro.

En la interpretación que Alberti hace del Método Gister, nombra ésta herramienta el *cómo de la acción* si bien en Gister mismo hay una carencia de nombre. sí existe la sutil diferencia que se marca en los personajes cuando se mantiene una acción, mas se cambia el cómo. La autora supone que Joe Alberti nombró ésta leve, pero importante diferencia.

Andrew Wood lo menciona en su blog cuando trabaja el concepto de acción

But what about the concern that if the actor played the same thing across a stretch, she would be boring? Earle's point was that this was where specificity came in. Even though you were sustaining a single action across a section of a scene, you had to be taking in your partner at each moment, "sourcing" off of her, as he called it, or as I say, *receiving* off of her, and measuring what you were receiving against whatever your larger objective was in the scene (an issue for another day), and then using the results of that measurement to inflect the way you played (or "sent") the action in the next moment. So the actor refined and specified how she made someone feel needed or cursed or loved across a section of a scene, so that even as she sustained the single action, the precise way in which she was playing that action was inflected by what she was receiving from her partner, in words and behavior, and also by her own text and the inner promptings that it aroused. So there was nothing boring about it, and it illuminated how a character attempted a certain way of responding in response to circumstances over a stretch of time, and most importantly, allowed the audience to see what precipitated the abandoning of that way of responding for another.

The revelatory nature of these insights is enormous. With action as how the actor/character is making the other person feel, a scene could normally

be played with relatively few actions. (...) This is a huge relief for the actor, who no longer needs to keep a kerjillion tactics in her head to act a role (...) much more likely to be successfully executed.²⁷ (Wood, “the legacy of”, *andrewwoodla.com*)

Se puede notar claramente que esta diferencia es de suma importancia dentro del método, tanto para definir la personalidad de un personaje como para demostrar lo que puede hacer que despierte un verdadero cambio dentro del mismo. El cómo de las acciones delimita el comportamiento del personaje dentro de una escena pues su acción se mantiene constante; lo único que va cambiando sutilmente es el *cómo*. En caso que el actor, como el personaje, decida cambiar de acción, éste cambio será relevante y visible claramente para el público. Así como existe esta significativa diferencia en las acciones, así pues, se explica a continuación por qué es que se ha mantenido la nomenclatura inglesa de *jugar* las acciones.

II.3 To play vs actuar

²⁷ Pero, ¿qué hay de la preocupación de que si el actor actuara la misma cosa por un tiempo ésta sería aburrida? El punto de Earle era que en esto es donde entra la especificidad aunque sostuvieras una sola acción a través de una sección de una escena, tenías que abarcar con tu atención a tu compañera en cada momento, “abasteciéndote” de ella, como él lo llamaba, o como yo lo digo, recibiendo de ella, y comparando lo que tú recibías con cualquiera que fuera tu objetivo (un tema para otro día) Y luego usar los resultados de la medición para afectar la manera en la que tú jugabas (o “mandabas”) la acción al siguiente momento. Así que el actor redefinía y especificaba cómo ella hacía a alguien decir necesitado o maldito o amado a través de una sección de escena, para que aun cuando mantuviera una sola acción, la manera precisa en la que ella estaba jugando esa acción, era afectada por lo que recibía del compañero, en palabras y comportamiento, y también por su propio diálogo y las motivaciones internas que despertaba. Así es que no había nada aburrido en ello e iluminaba cómo un personaje intentaba cierta manera de reaccionar en respuesta a circunstancias a lo largo de un tiempo, y más importante, permitía a la audiencia ver qué era lo que precipitaba el abandono de esa manera de responder al otro.

La naturaleza reveladora de estas ideas es enorme. Si tomamos la acción como lo que el actor/ personaje está haciendo que la otra persona sienta, una escena podía normalmente ser jugada con relativamente pocas acciones. (...) Esto es un gran alivio para el actor quien ya no necesita recordar un montón de tácticas en su cabeza para un papel (...) mucho más probable que sean exitosamente ejecutadas. (Traducción de la autora)

El verbo que viene del inglés: *to play* se repite constantemente en el contexto de las obras de teatro, por un lado se refiere a la obra de teatro en sí, pero por el otro, se refiere a la actuación, podemos revisar algunas de las definiciones del diccionario de *Oxford Companion to Theatre* menciona que es un

Término genérico aplicado a cualquier obra escrita para ser actuada, y cubriendo términos más limitados como tragedia, comedia, farsa, drama, etc. Puede variar desde un intercambio alterado entre dos saltimbanquis en el mercado a un trabajo completo realizado en un edificio especial- un teatro- con un elenco de actores profesionales altamente entrenados ayudados por todos los anexos de luces, vestuarios y producción. (788)

Además de esta forma de ser utilizada la palabra “play” en el contexto teatral, hay otra que además nos concierne principalmente. Aquella utilizada como sinónimo de actuar y se utiliza también dentro de las artes performativas y cinematográficas, en especial en aquellas en las que se requiere de una audiencia y la interpretación de alguna obra en específico. Así pues, el acto de tocar el piano en un concierto se dice: *I play the piano in a concert*. En cualquier aparato electrodoméstico; reproductores de videos, cassettes, música, DVDs y aún el más moderno Blue-ray; se presentan un botón de *play*, que podría traducirse como reproducir. Por otro lado, en el enunciado que en inglés sonaría como: I get to *play* Lady Macbeth. En esa ocasión podríamos traducirlo como: Yo interpreto a Lady Macbeth, sin embargo todas estas palabras que se han encontrado para la traducción de estos términos dejan fuera una de las partes más importantes del uso de esta palabra dentro del contexto artístico en general.

En la película de *Finding Neverland*, el director del teatro Charles Frohman (Dustin Hoffman) dice al joven J.M. Barrie (Johnny Depp) después que su obra hubiera sido un fracaso en la noche del estreno:

Charles Frohman: You know what happened, James, they changed it.

J.M. Barrie: They changed what?

Charles Frohman: The critics, they made it important... hm, what's it called? What's it called?

J.M. Barrie: Play.

Charles Frohman: Play.²⁸ (Web *IMDB.com*)

Eso es justamente en el sentido que se considera más importante de la palabra en el contexto actual, un juego. Un juego serio, que forma parte de la cultura en la que se desarrolla al tiempo que la ayuda a entenderse y desarrollarse.

Jugar es central a la salud y al crecimiento de individuo y comunidad. A través del juego los seres humanos ambos celebran y le dan forma a su mundo. Es una dinámica que permea la cultura; más un proceso, una relación y una actitud que una cosa en sí misma. (Cambridge Guide to Theatre 865)

Es con esta actitud de juego que se necesita aproximarse al presente método. Es por eso que se *juega una acción*; es necesario, dentro de la realidad teatral, dejarse jugar. Si se necesita

²⁸ **Charles Frohman:** Sabes lo que pasó, James, lo cambiaron.

J.M. Barrie: ¿Qué cambiaron?

Charles Frohman: Los críticos, lo hicieron importante... mmm, ¿cómo se llama? ¿Cómo se llama?

J.M. Barrie: Obra. (Juego)

Charles Frohman: Obra. (Juego)

(Traducción de la autora)

otro ejemplo, piénsese en los niños cuando juegan, si algo sale mal dentro del juego se adaptan o cambian la manera en la que se está jugando

Jugar es una actividad libre, intrínsecamente auto-motivada y no utilitaria, donde la atención es voluntariamente limitada. Para el jugador, la absorción podría llevar a un sentido alterado del tiempo y/o el espacio, una fusión de acción y conciencia, y un sentimiento realzado de competencia, energía y descubrimiento. (Cambridge Guide to Theatre 865)

Cuando se entra en un estado de juego, se puede decir que es exactamente lo que se necesita. Se superponen, sin esfuerzo alguno, dos realidades, la que se puede llamar física (del teatro, del espectador, del actor que está diciendo líneas específicas) y la teatral (la de los personajes, la obra).

Si se quieren presentar aún más coincidencias de lenguaje, en francés a los actores se les conoce como lo *joueurs*, o los jugadores. Es por esto que es importante el espíritu de juego dentro del teatro. El espíritu de la prueba y el error, de lo inesperado (según José Luis Ibáñez) y de lo planeado y dentro del juego, los actores son aquellos que pueden probar. El espíritu de un teatro juguetón y capaz de equivocarse en sus primeras lecturas, en sus primeros ensayos e incluso en las representaciones al público es aquello que puede, y necesita, mover al actor constantemente en escena, que lo hace estar constantemente atento a los cambios por parte del compañero en las lecturas de la escena, en su realidad interior y en su realidad exterior. El actor es libre en escena cuando juega, pero cuando actúa, puede perder su libertad por una rigidez de emociones que debe sentir y que es probable que no sean constantes.

La libertad constante que necesita ser parte de la realidad del actor sólo corresponde cuando éste se libera de las ataduras de lo que él mismo necesita sentir y comienza a jugar con el compañero para lograr algo.

Al tiempo que el actor juega, está en sí mismo dentro del juego (a play= un juego, una obra) y los espectadores a su vez son partícipes del juego mismo.

III Más allá del realismo (Advanced Acting- Beyond Realism) o los tres niveles de la realidad teatral

*El arte no es un espejo
para reflejar la realidad,
sino un martillo para darle forma.*

Bertolt Brecht

Los tres niveles de la realidad teatral fueron una aproximación utilizada por Gister en Yale con los estudiantes avanzados (“The acting methodology” 163); descrita por Joe Alberti como “Los tres niveles de la realidad teatral. Métodos del tercer año” (The acting methodology” 163-183); sin embargo, en la experiencia personal de la autora, fue la primera aproximación que tuvo al método, durante la clase tomada en el primer semestre del año de intercambio que pasó en la Universidad de Nuevo México (Ver apéndice 4 donde se expone el temario de la materia).

En los próximos párrafos, se explicará tanto la aproximación de Gister en Yale, como el de la clase en el Universidad de Nuevo México, junto con algunos ejercicios aplicados en clase para el desarrollo del concepto de los 3 niveles.

III.1 Los tres niveles de la realidad teatral

Eran para Gister una herramienta que proporcionarle al actor una vez que ya se hubieran entendido, con su consecuente aplicación, los conceptos de objetivo, acción, etc.; incluye el análisis del texto desde el punto de vista del personaje, pasando por las preguntas: *¿Quién soy yo? ¿Dónde estoy? ¿Cuándo estoy ahí? ¿Qué es lo que quiero? ¿Cómo lo consigo? y ¿Qué hago cuando consigo o no lo que quiero?*; la definición de acciones con

respecto al trabajo de mesa y al trabajo en escena; y una apropiación del personaje para poder intervenirlos con los niveles.

Los niveles considerados por Gister eran:

1. Estereotipo
2. Personaje
3. Actor.

En Yale, Gister trabajaba para que los tres niveles fueran incluidos en el trabajo de un solo personaje, ayudando en la consecución de los objetivos y el jugar de las acciones, de tal suerte que un personaje pudiera ser polifacético.

A pesar de trabajar con un rango muy variado de obras, tanto en la Universidad de Nuevo México (UNM) como en Yale, el tipo de trabajo que se realiza con los tres niveles se ve mejor fundamentado en obras modernas de autores como Beckett, Ionesco, Genet, Brecht, Fornes, Parks, Wellman, Mamet, Overmeyer, Parks, Shepard, etc., dado que estos presentan las condiciones necesarias, y a menudo la petición expresa, de un cambio de nivel en los personajes (*Verfremdungseffekt*²⁹). Así pues, podemos encontrar en pequeños fragmentos de sus obras un campo vasto y variado de opciones para que los estudiantes puedan empezar a trabajar los diferentes niveles.

Es pertinente comentar que esta aproximación a textos modernos fue vista por el creador del método como una herramienta presentada a los actores, en vez de una manera “correcta” de aproximarse a este tipo de textos. De esta manera, el objetivo es poder dotar a los estudiantes de un repertorio de opciones para poder interpretar cualquier tipo de personaje en el género dramático que sea, o bajo la propuesta que se presente; puesto que ésta dependerá

²⁹ Concepto que fue utilizado por Bertolt Brecht para denominar el efecto de crear una separación entre el público y la historia, intentando evitar la función catártica del teatro. Esto con la noción de que el público, al mantenerse ajeno a lo que sucede en escena, puede juzgar lo que acontece desde un punto de vista neutro.

del enfoque del director, recordemos que el trabajo teatral es un trabajo en equipo, y del desarrollo de los personajes en escena, además de la reacción que se busque obtener del público.

III.1.1 Estereotipo. Nivel 1

La definición de estereotipo la proclama como una imagen clara que no puede tener otro carácter en los ojos de la sociedad y es por eso que los estereotipos son claves en el arte, en todo el mundo.

También puntualiza a los estereotipos como específicos de una sociedad o grupo³⁰, y es por eso que la realidad determinada que les dio forma y sentido es particular de una cierta cultura y, al llegar a otro lugar del mundo, el estereotipo “es disfuncional”; es así como al viajar a China, podemos encontrar que sea difícil para ellos reconocer quién es Memín Pinguín, o la frase “No me salgas con que a Chuchita la bolsearon”, mientras nosotros identificamos al negrito picarón y sabemos que a Chuchita no la bolsearon, ni el personaje cree lo que se le está diciendo.

Para poder encontrar el estereotipo necesario para un personaje, es importante tomar en cuenta el objetivo que se quiere conseguir. El actor que escoge un estereotipo sólo porque le gusta, sin tomar en cuenta las acciones que se jugarán a través de él, afectará el logro del objetivo, pues seguramente encontrará que es una elección poco funcional. El estereotipo se construye sobre el personaje central de la obra que está trabajando el actor, así como sobre sus necesidades.

³⁰ Estereotipo: Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. (RAE, “Estereotipo” *RAE.es*)

Es por esta misma razón, que Gister pedía de sus alumnos que sus estereotipos fueran claros y definidos. Pedía que fueran más allá de “un viejo” o “un enamorado”; se necesitaba encontrar referencias claras que hicieran del estereotipo, más que una capa puesta sobre el personaje, casi un personaje completo.

La transformación del Nivel Uno incluye la definición, así como la representación visual, de características psicológicas de un personaje; como la timidez de un nerd, la agresión de un tipo rudo, el temperamento de un artista, la paciencia de un profesor de canto. Gister animaba directamente al estudiante a ser tan específico como fuera posible en personificar la imagen, voz, actitud, ritmo de habla o de respiración y cualquier otro rasgo que definiera un estereotipo dado.

Una vez que se encuentra el estereotipo adecuado para el objetivo necesario, el actor encontrará la manera de representarlo de una manera convincente. En estos momentos es importante la observación de los detalles; desde la manera de hablar, caminar, moverse, incluso en ciertos casos, gestos específicos; todo para la detallada representación del estereotipo y el fácil reconocimiento del espectador.

El estereotipo es un momento en la vida del personaje, una actitud que adopta el mismo para poder lograr su objetivo. Si el estereotipo se adapta bien al personaje es posible, e incluso aconsejable, que el estereotipo se vuelva a utilizar en algún momento de la obra; de esta manera se convierte en un *leitmotiv* del personaje o una característica que lo distinga de los demás.

Por ejemplo, un actor que está trabajando la obra de *Eyes For Consuela*, de Sam Sheppard, en la cual Amado quiere quitarle los ojos a Henry para regalárselos a Consuela. En el segundo acto, el actor interpretando a Henry, cuyo objetivo es que Amado lo deje ir, podría

decidir que para lograr eso, necesita ponerlo de su lado; ya vio en el primer acto, que la compasión sería inútil, así es que puede intentar con la empatía.

Amado: Where is *your* home, then, Mr. Henry?

Henry: Well, -originally- Originally I'm from Texas.

Amado: Texas?

Henry: Yes. "Home of the cowboys."³¹ (Kindle Ed)

Cuando hace referencia a Texas en la última línea, el actor podría decidir jugar con el estereotipo del texano y hacer un acento sureño, mientras con una mano toma la hebilla de su cinturón y con la otra toca un sombrero imaginario. La siguiente línea:

Amado: Dallas, Texas? (Kindle Ed)

Le dará la pauta que este nuevo chiste tampoco le agradó, así es que el estereotipo era disfuncional para su objetivo y el personaje/actor lo dejaría de lado para intentar otra manera.

Este nivel se crea con base en lo que el actor interpreta de las acciones y objetivos del personaje desde su perspectiva "realista", pues en la vida diaria a menudo existen referencias estereotípicas para dar claridad a los mensajes que se quieren dar a conocer en cualquier situación. A menudo estas expresiones conllevan un mensaje muy claro y que necesita ser interpretado claramente por el interlocutor; lo mismo sucede en el teatro, el personaje requiere

³¹ **Amado:** ¿Dónde está *tu* casa, entonces, Señor Henry?

Henry: Bueno, -originalmente- soy originario de Texas.

Amado: ¿Texas?

Henry: Sí. "La casa de los cowboys"

(Traducción de la autora)

del uso del estereotipo para conseguir alguno de sus objetivos dentro del contexto de la representación. Dentro del presente método, forma parte de la realidad de su discurso, es por eso que se mantiene dentro de los mismos parámetros que el:

III.1.2 Personaje. Nivel 2

Éste es el nivel que se conoce más comúnmente, construido a través del trabajo de mesa y de los ensayos. Es el que el público está acostumbrado a ver y por eso es que se encuentra en el segundo nivel, entre los otros dos. Al mismo tiempo, al terminar de accionar con alguno de los dos otros niveles, se regresa a éste, que es el centro. Es importante que al trabajar los tres niveles, se le preste igual atención a cualquiera del trío, pues dependen especialmente de este nivel para poder ser funcionales.

Este nivel es la base sólida a la cual retornar cuando se ha dado el salto a cualquiera de los otros niveles y para eso necesita haberse trabajado ya con las preguntas para definir el *¿Quién soy yo?*, además de tener objetivos claros y acciones específicas.

III.1.3 Actor. Nivel 3

Su creación se basa en el concepto de *Verfremdungseffekt* que propone Brecht en sus obras, mas puede ser utilizado en cualquier obra en la cual forme parte de la propuesta, ya sea dramaturgica o direccional. En el caso de las clases y los ejercicios propuestos para el entendimiento de los niveles, era basado en la propuesta del actor.

El tercer nivel se alcanza al “soltar” al personaje y llegar a la base de cualquier papel, el actor mismo. En esta propuesta, es el actor en su personalidad, quien decide una línea que piensa pueda afectar al público de alguna manera (la que el actor proponga), posteriormente decide una acción qué jugar con una persona determinada del público a quien dirige su acción.

Retomemos la obra de Sam Shepard, en el segundo acto, los dos personajes están discutiendo sobre la esposa de Henry, su realidad y cómo hacía mucho tiempo que su matrimonio estaba mal. Pero Henry se niega a ver la realidad que se le presenta ahora.

Henry: It was more than that.

Amado: You carry this dream wherever you go so that you no longer see what's right in front of you. And this dream, based on a lie, based on all the many lies; you actually believe this dream will somehow deliver you to the truth? I am sorry for you, Mr. Henry. I am sorry for your whole country. (Kindle Ed)³²

En este caso, el actor interpretando a Amador podría decidir que la primera parte de la línea, la dirá directamente al público. Eso quiere decir que en el momento en el que Henry diga "It was more than that"³³ el actor interpretando a Amado, dejará a su personaje de lado, elegirá una acción y la jugará directamente a una persona en el público, evitando que sea a todo el público, buscando directamente los ojos de una sola persona (cualquiera que el actor elija en ese momento o haya decidido previamente con una característica en específico – en estos ejercicios dependerá totalmente de la decisión del actor) y diciendo la línea con una acción clara; en este caso, por ejemplo, podría elegir a alguna persona blanca del público y *hacerla sentir inadecuada. Hacerla sentir que lo que piensa está mal o hacerla sentir ingenua.*

³² **Henry:** Era más que eso

Amado: Llevas este sueño a donde quiera que vas así es que ya no ves lo que está justo frente a tí. Y este sueño, basado en una mentira, basado en todas las muchas mentiras; ¿en verdad creer que este sueño va a de alguna forma llevarte a la verdad? Lo siento por usted, Sr. Henry. Lo siento por todo su país.

(Traducción de la autora)

³³ Era más que eso. (Traducción de la autora)

En la siguiente parte de la línea, la final “I feel sorry for you Mr. Henry. I feel sorry for all your country”³⁴, el actor retomaría directamente el personaje donde se quedó y seguiría el diálogo.

Una vez que el actor ha terminado su trabajo dentro del tercer nivel, regresa a la realidad de la obra, retoma el segundo nivel (personaje) y sigue como si nada hubiera sucedido. El tercer nivel, viéndolo de una manera muy simple, es un paréntesis dentro del desarrollo del personaje uno que puede servir para mandar un mensaje claro al público, y/o bien distanciarlo de la realidad de la obra.

Lo más importante que hay que tener en mente en el tercer nivel es la acción específica a jugarse. Si falta una acción específica, entonces a la línea le faltará la fuerza necesaria para causar el efecto requerido en el público. Al jugar una acción en el público, además de cumplirse el efecto de rompimiento de la realidad teatral lineal de la obra, se logra que el público tenga “una probadita” de lo que sucede en escena, un parpadeo que después se ha ido.

La fluidez en los cambios entre los tres niveles es de suma importancia; la facilidad para poder lograrlos radica en los objetivos y las acciones bien delimitadas de cada uno de los niveles. La especificidad física del estereotipo (nivel 1), la concordancia del objetivo con el del personaje (nivel 2) y la acción concreta con un objetivo diferente (nivel 3) por parte del actor es lo que marcará la distinción entre los tres y dará una riqueza al personaje que se puede ver claramente al presentarse los ejercicios.

³⁴ Lo siento por usted, señor Henry. Lo siento por todo su país (Traducción de la autora)

III.2 Ejercicio

A continuación, se presenta una traducción de la escena primera de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, la cual fue trabajada durante la clase de Acting. Beyond Realism, con algunas de las acciones encontradas durante los ensayos en la clase, sobre el personaje de Vladimir, además de las especificaciones de los niveles del actor y el estereotipo.

Esta escena fue uno de los primeros ejercicios desarrollados en clase como una aproximación a los conceptos que después se trabajarían a fondo. Se trabajó en parejas elegidas al azar y se comenzó por trabajar el Nivel 2, el personaje, para luego ir probando con diferentes estereotipos (Nivel 1); al final incorporar el Nivel 3 o el nivel del actor. Se dijo a los alumnos que encontrarán un diálogo que ellos sintieran podía ser hablado directamente al espectador; posteriormente había que encontrar una acción que el actor sintiera fuera poderosa y a la par con las palabras que se habían elegido.

Cada uno de los niveles fue incorporado de manera separada y presentado en clase frente a los compañeros para recibir retroalimentación de tal manera que se pudiera comprobar que la elección hecha era funcional dentro de la escena. Todos los estudiantes en parejas presentaron la misma escena en cuanto al texto, pero el resultado de cada una de las aproximaciones era diferente, tanto las acciones elegidas durante el desarrollo del Nivel 2, como los estereotipos, tan variados como un gato, un general del ejército, un viejo, un cowboy, etc.

Una vez que se había experimentado con uno de los personajes y la escena era funcional presentada a los compañeros, se invirtieron los papeles y se volvió a trabajar la escena, esta vez sin tanto detenimiento y únicamente buscando la familiarización de los alumnos con los cambios de los niveles. Vale la pena mencionar que casi todos los alumnos

inscritos en la clase ya tenían conciencia del concepto de *acción*, por lo cual durante la misma se enfocó directamente en el trabajo con los niveles.

La escena con la elección de acciones que se presenta a continuación, es únicamente un ejercicio en clase y aspira a ser eso mismo, evitando determinar si las elecciones de acción o de análisis son correctas.

La manera en la que está presentada la escena a continuación se ha elegido por varias razones; es la más apegada a cómo se ve un libreto real; identifica claramente las acciones con el texto que les corresponde además de considerarse la más fácil de entender. Primero se presenta la escena con las anotaciones concretas para después desglosarse específicamente en el capítulo siguiente.

En el texto aparecen únicamente la persona (o cosa) a la que va dirigida la acción y posteriormente la acción misma; ambas divididas por una diagonal. El “hacer sentir” queda implícito por razones prácticas en los libretos.

Cada una de los diferentes tonos de subrayado es un cambio de acción, que queda especificado en el margen derecho de la transcripción. Los diferentes niveles se ven marcados por otros colores, así como por el cambio de tipografía de las acciones.

ACTO PRIMERO

Camino en el campo, con árbol.

Anochecer.

Estragón, sentado en el suelo, intenta descalzarse. Se esfuerza haciéndolo con ambas manos, fatigosamente. Se detiene, agotado, descansa, jadea, vuelve a empezar. Repite los mismos gestos.

Entra Vladimir.

- Hacer al árbol sentir interesante

ESTRAGÓN (renunciando de nuevo): No hay nada que hacer.

VLADIMIR (se acerca a pasitos rígidos, las piernas separadas): Empiezo a creerlo. (Se queda inmóvil.) Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo, diciéndome: Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha. (Se concentra, pensando en la lucha. A Estragón:) Vaya, ya estás ahí otra vez.

- Vladimir / resignado.

- Vladimir (joven/imagen) esperanzado.

- Vladimir / Valeroso

ESTRAGON: ¿Tú crees?

- Estragón / Extraño

VLADIMIR: Me alegra volver a verte. Creí que te habías ido para siempre.

- Estragón / Bienvenido

ESTRAGON: Yo también.

VLADIMIR: ¿Qué podemos hacer para celebrar este encuentro?

(Reflexiona.) Levántate, deja que te abrace. (Tiende la mano a Estragón.)

- Estragón / querido

ESTRAGON (irritado): Enseguida, enseguida.

(Silencio)

- Estragón / malagradecido

VLADIMIR (ofendido, con frialdad): ¿Se puede saber dónde ha pasado la noche el señor?

- Estragón / Culpable

ESTRAGON: En un foso.

VLADIMIR (estupefacto): ¡Un foso! ¿Dónde?

- Estragón / Sorprendente

ESTRAGON (sin gesticular): Por ahí.

VLADIMIR: ¿Y no te ha pegado?

- Estragón / Interesante

ESTRAGON: Sí... No demasiado.

VLADIMIR: ¿Los de siempre?

- Estragón / frágil

ESTRAGON: ¿Los de siempre? No sé.

(Silencio)

VLADIMIR: Cuando lo pienso... desde entonces... me pregunto... qué hubiera sido de ti... sin mí... (Decidido.) Sin duda, a estas horas, serías ya un montoncito de huesos.

→ -Público/
Necesitado

→ -Público/
Insuficiente

ESTRAGON (profundamente enojado): ¿Algo más?

VLADIMIR (agobiado): Es demasiado para un hombre solo. (Pausa. Con vivacidad). Por otra parte, es lo que me digo: para qué desanimarse ahora. Hubiera sido necesario pensarlo hace una eternidad, hacia 1900.

→ -Estragón/ digno de lástima

→ -Estragón/ animado

ESTRAGON: Basta. Ayúdame a quitarme esa porquería.

VLADIMIR: Hubiéramos sido los primeros en arrojarnos juntos, cogidos de la mano, desde la Torre Eiffel. Entonces valíamos algo. Ahora es demasiado tarde. Ni siquiera nos permitirían subir. (Estragón se encarniza con su calzado.) ¿Qué haces?

→ -Estragón (imagen)/ único

→ -Mano de Estragón (imagen)/ amada

→ -Estragón (imagen)/ esperanzado

→ -Estragón / lástima

→ -Estragón / extraño

ESTRAGON: Descalzarme. ¿No lo has hecho nunca?

VLADIMIR: Desde hace tiempo vengo diciéndote que hay que descalzarse todos los días. Más te valdría hacerme caso.

→ Estereotipo: Viejo

→ -Estragón / como un niño

ESTRAGON (débilmente): ¡Ayúdame!

VLADIMIR: ¿Te duele?

→ -Estragón / importante

ESTRAGON: ¡Dolor! ¡Me pregunta si me duele!

VLADIMIR (encorajinado): ¡Siempre eres el único que sufre! Yo no importo nada. Quisiera verte en mi lugar. Ya me lo harías saber.

→ -Estragón/ malagradecido.

→ -Estragón/ lástima

ESTRAGON: ¿Has sentido dolor?

VLADIMIR: ¡Dolor! ¡Me pregunta si he sentido dolor?

→ -Estragón/ insensible

ESTRAGON (Señalando con el índice.): Ésa no es razón para no abrocharte.

(Beckett, Teatro reunido 151)

A través del anterior ejercicio se mostraron algunas de las acciones que se jugaron durante la aplicación en clase de los tres niveles de la realidad teatral. Se exploraron diferentes opciones de interpretación de la misma escena, se evitó determinar que una escena estuviera siendo abordada de una manera correcta o incorrecta, pues depende de la interpretación de los actores. La excepción a lo anterior, fue cuando alguna de las elecciones de acción o actividad en escena salía por completo de los parámetros establecidos de la obra; que Estragón lograra quitarse la bota durante alguno de los diálogos.

Si bien la limitación por parte de los actores era nula en cuanto a las opciones de acciones que explorar al jugar con el compañero, mantener una visión abierta a encontrar aquello que fuera funcional para el personaje era fundamental para el buen funcionamiento del ejercicio.

Afortunadamente, obras como las que se utilizan para trabajar esta aproximación tienen una variada gama de opciones de interpretación. Para ahondar más en el proceso que llevó a la presentación de la escena anterior, se presentará parte del proceso en el siguiente capítulo dentro de la progresión de ejercicios.

Las herramientas que se han presentado a lo largo del capítulo son útiles para actores en cualquier etapa de su formación, pues pueden ser aplicadas dentro de una amplia gama de obras. La herramienta del nivel 3 puede también ser usada con diferentes objetivos para ser utilizado en apartes y el contacto con el público sin salir de la ficción. El nivel 1 puede también ser utilizado dentro de obras realistas y clásicas. En conjunto son herramientas muy útiles en el desarrollo de cualquier montaje. Éste es el nivel avanzado de actuación que se reconoce dentro del método.

Hasta ahora, se han presentado las nociones que integran la metodología, mas el teatro es un arte práctico que busca salir de la página para entrar a la escena. A continuación, se

presentan una serie de ejercicios que fueron utilizados para la comprensión y aplicación de los conceptos anteriores.

IV Progresión de ejercicios

*Un escenario tiene dos reglas:
(1) Cualquier cosa puede pasar y
(2) Algo debe pasar.*

Peter Brook--

En el presente capítulo, se hace una recopilación de algunos de los ejercicios más significativos que se llevaron a cabo en el aula de clases. El orden en el que están a continuación es diferente al orden en que fueron presentados, puesto que fueron adaptadas a las necesidades de los alumnos y cada uno tuvo una finalidad diferente. Sin embargo, en pos de una progresión de dificultad, han sido estructurados empezando por los más sencillos, hasta los más complicados.

Se comienza la progresión de lo simple a lo complejo con ejercicios de entendimiento buscando la concientización de en qué consiste *jugar una acción* fuera de contexto, la elección de acción en los primeros ejercicios es libre, puesto que se busca lograr una mayor facilidad al decidir una acción para poder jugarla.

Posteriormente se comienza a integrar el objetivo dentro de la concepción del estudiante, la relación entre su logro y las acciones necesarias para ello. Consecuentemente se comienza a dar el cambio de acción en respuesta a la interacción con el objetivo del compañero.

El siguiente paso es la incorporación de escenas cortas, realistas, para que los conceptos sean afianzados con ejemplos concretos del trabajo que los estudiantes, como actores, realizaran en su vida profesional.

Dentro de las escenas realistas, así como fuera de ellas, se integran monólogos y soliloquios que podrían ser considerados una categoría por sí mismos, puesto que conllevan un trabajo muy personal de imaginación, así como de definición de objetivos por parte de los actores. Sin embargo, dejarlos fuera es inconcebible pues una de las razones por la cual el trabajo de monólogos es fundamental, es la necesidad de realización de audiciones en el mundo profesional. El trabajo actoral requiere ser capaz de decidir y trabajar con sus propios impulsos en situaciones donde necesitarán la concentración además de la confianza que las acciones y objetivos definidos proveen.

Por último, se abordan los ejercicios que preparan al actor para el trabajo más allá del realismo. Hasta ahora se habrán trabajado tanto escenas como monólogos situados dentro de obras de teatro realistas con personajes complejos.

El siguiente paso es la incorporación de la corporalidad fuera de lo común. Es importante mencionar que el actor siempre trabaja desde la acción como una segunda naturaleza que se juega en cualquier contexto. Lograr la facilidad para el juego de acciones en una situación “normal” será uno de los requerimientos para poder tener al actor concentrado mientras mantiene un registro vocal descomunal, los brazos sobre la cabeza y brinca sobre sillas, al tiempo que juega una acción hacia su compañero, por dar un ejemplo.

Otro factor importante a considerar por lo cual éste ejercicio se trabaja en clases más avanzadas, es que tras haber realizado los ejercicios anteriores, el estudiante ya tiene conciencia de la importancia de decidir un objetivo para un personaje ficticio además de los factores que le pueden ayudar a determinarlo, por lo que le será más fácil poder hacerlo para personajes descomunales (un marciano, una taza, un gorila, un loco).

Una vez que se han trabajado las corporalidades, se procede a la incorporación de los tres niveles de la realidad teatral. Las corporalidades trabajadas anteriormente ayudarán dentro de la creación de los estereotipos, mientras que la concentración completa mientras se juega una acción hará que el actor pueda vencer el miedo normal que se presenta al enfrentarse al público en el nivel correspondiente.

La libertad es fundamental dentro de la aplicación de los ejercicios, el miedo a equivocarse necesita dejarse fuera de clase para adoptar la postura de juego que forma parte del quehacer teatral.

Cabe destacar que la progresión aquí presentada es también la propuesta de ejercicios que la autora utilizaría al aproximarse a la presente metodología dentro de una clase de actuación para impartir de manera práctica los conceptos.

Se presentan a continuación los ejercicios, numerados desde el más sencillo (1) hasta el más complejo (7). Dentro de los ejercicios más complejos se agregan ejemplos concretos, de lo que la autora trabajó, para facilitar su comprensión. Se anexaron, a manera de apéndices, materiales que fueron entregados a la autora durante las clases y aplicación de los ejercicios.

1. Ejercicio de una sola acción.

OBJETIVO:

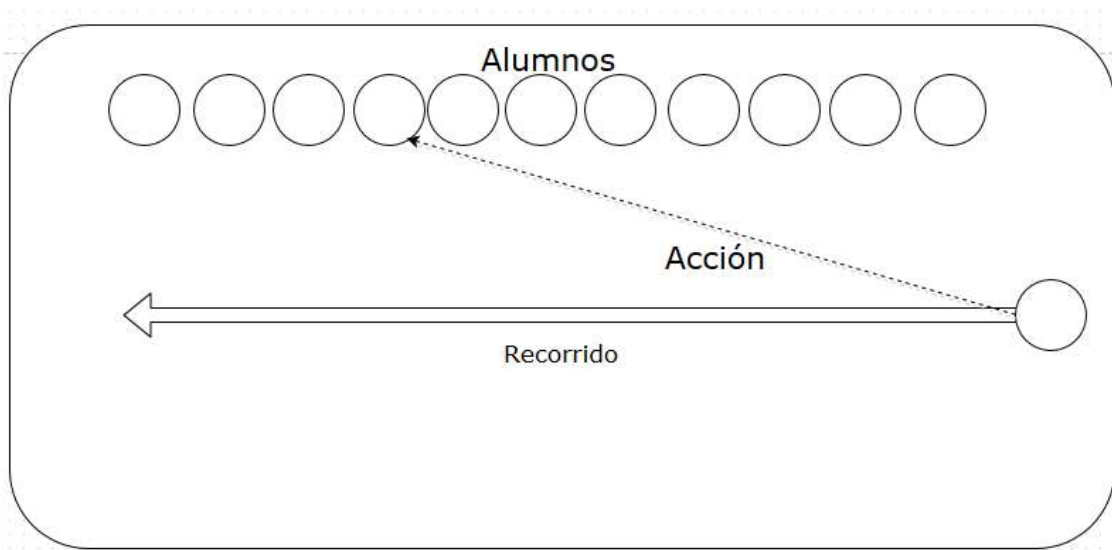
Familiarización con el concepto de acción.

DESARROLLO:

Se sienta a los actores en una fila viendo hacia el espacio tomado como escenario. Se le solicita a los actores que elijan una sola acción, recordando la referencia de: “hacer sentir a mi compañero/ compañera...”. Una vez que han decidido su acción, se paran en un extremo del lugar donde están sentados los compañeros y eligen con la mirada a uno de ellos; puesto que todos están poniendo atención, todos están mirando lo que hace el compañero; luego cruzan el espacio una sola vez, manteniendo la acción sobre el compañero que hayan elegido. Su manera de caminar, su mirada, su respiración necesita reflejar la acción que han elegido.

El compañero que está sentado a su vez recibe la acción, pero evita reaccionar a la misma.

Una vez que todos los estudiantes han pasado, se cambia de acción y se repite el



ejercicio.

Fig. 1 Esquema del recorrido dentro del ejercicio básico de acciones.

2. Melé³⁵ de acciones con textos

OBJETIVO:

Conseguir que los actores comiencen a probar diferentes acciones con texto.

DESARROLLO:

Se les entrega a los actores un texto al azar, pueden ser poemas, puede ser alguna escena que se quiera trabajar, o simplemente escenas diferentes (Para encontrar el texto utilizado en clase, ver Apéndice 4 y Apéndice 5). Se les pide que caminen alrededor del espacio y que comiencen a leer el texto. Una vez que lo leyeron, se les pide encontrar una frase, la que más les haya llamado la atención y elegir una acción; todo esto mientras siguen caminando. Luego se les pide que encuentren a un compañero, el que sea y que lo miren a los ojos mientras juegan su acción sin texto y que, tras unos segundos, suelten el texto con la acción que ya estaban jugando en el compañero. Puede ser al mismo tiempo o a destiempo.

Una vez que han terminado con su acción y texto, se les pide vuelvan a caminar y que repitan el proceso. Cabe mencionar que el destiempo que a menudo se forma en las parejas al soltar y recibir la acción puede ir permeando la acción que se había decidido jugar. Esta es una situación que, en caso de suceder, es propicia para que los actores se hagan sensibles a la acción del otro y puede resultar en una variante interesante del ejercicio.

³⁵ Palabra de origen francés que quiere decir, combate desorganizado.

3. Escenas cortas con un solo objetivo.

OBJETIVO:

Familiarizar a los actores con los objetivos y su importancia dentro de la elección de las acciones.

DESARROLLO:

Se presenta a los actores con escenas simples de dos personajes; se les pide elijan una pareja y decidan qué personaje tendrá cada uno (usualmente A y B. Para ver el texto usado en clase véase apéndice 6) y cuál es el contexto de su escena (una pareja de recién casados, dos amigos, dos viejos en un parque, etc), luego se les solicita elijan un objetivo para su personaje, pero sin decirle a su compañero y realicen la escena teniendo siempre su objetivo en mente.

Los actores repasan un par de veces la escena y luego la presentan para la clase.

Sucedirá durante los cortos ensayos de las escenas, que los actores comienzan a jugar acciones sin ser conscientes de ello, por ejemplo en la escena mostrada en el apéndice 2, puede que el actor A que decida que su objetivo es que el compañero lo ayude a planear venganza, y puede encontrarse haciendo sentir a su compañero *apreciado* o *inteligente* con actividades más o menos genéricas.

La importancia de que estas escenas sean neutras, es que están abiertas a cualquier interpretación; ninguna es necesariamente correcta o incorrecta y son cortas, lo cual fuerza a los actores a comprometerse en sus objetivos y tener acciones definidas y concretas.

4. Escenas cortas con objetivos encontrados y cambio de acción.

OBJETIVO:

Hacer ver al actor la importancia de estar receptivo a las acciones del compañero y experimentar el cambio de objetivo.

DESARROLLO:

Utilizando las escenas abiertas del ejercicio anterior, se les pide a los actores que encuentren otra pareja, decidan los personajes y el contexto y elijan, en conjunto, objetivos contrarios. Digamos que en este caso, deciden que es una pareja. A quiere que B le proponga matrimonio; B quiere que A termine la relación.

La primera vez que pasan la escena, se les pide que mantengan su objetivo a pesar de lo que haga el compañero. La segunda vez, que se mantengan sensibles a lo que está ofreciendo el otro actor y que respondan de manera libre a los estímulos.

Es muy probable que alguno de los dos actores, o los dos, cambien de acción durante la segunda vez que se desarrolle la escena pues es la manera en la que las escenas fluyen naturalmente, un personaje responde a lo que el otro está ofreciendo y en caso contrario, el que responde es el primero, con un cambio de “estrategia” (acción).

5. Escenas realistas

OBJETIVO:

Dar práctica a los actores en el análisis de los personajes, la decisión de objetivos, el trabajo de acciones y el cambio de acción necesario en el trabajo de las escenas.

DESARROLLO:

En parejas, los actores deciden una escena de una obra realista que quieran llevar a cabo; en caso más concreto, de Chejov. Realizan las lecturas, contestan las preguntas ¿Quién soy yo? ¿Dónde estoy? ¿Cuándo estoy ahí? ¿Qué es lo que quiero? Y luego deciden la primera acción de la escena a jugar en el otro. Se trabaja en clase desde el principio de la escena, poco a poco construyendo acción sobre acción, buscando las funcionales para el personaje. Si en algún momento el profesor nota alguna acción que sea incongruente con el personaje, trabaja sobre ella para encontrar una que sí sea funcional. Cada vez que se trabaja la escena, se descubren nuevas acciones y se documentan de manera personal en el libreto. Es importante mencionar que, aunque se trata de escenas en clase, es fundamental tener un espacio determinado entre los dos compañeros; un planteamiento del espacio en el cual se desarrolla la escena y de lo que hay en él físicamente; en caso de haber una mesa, poner una, en caso de haber un sillón, dos sillas. Los actores necesitan acercarse lo más que puedan a la realidad de los personajes, en especial tratándose de las primeras veces que presentan una escena usando este método, pues lo que se busca es que estén concentrados en las acciones y los objetivos de los personajes.

Una vez que se termina de trabajar la escena, se presenta completa frente a los compañeros.

6. Monólogos o soliloquios

OBJETIVO:

Que el alumno sea capaz de decidir acciones y jugarlas en objetos, personas e imágenes para el trabajo específico de monólogos y soliloquios.

DESARROLLO:

La manera de abordar monólogos y soliloquios, varía poco de la forma en la que se aproxima uno a las escenas.

Primero se elige individualmente un monólogo o soliloquio que se quiera trabajar. Se realizan las lecturas correspondientes y se definen los superobjetivos, objetivos y la primera acción del monólogo escogido. El profesor comienza a inquirir sobre el contexto de la escena, el lugar, la hora del día, la temperatura. Luego pregunta si se encuentra con algún otro personaje, o personajes, en caso de que sí, se le pide que defina su relación y explique la situación que está pasando en el contexto en cual se encuentra la escena.

Una vez definido, se decide la primera acción. En lo sucesivo, las acciones se van desarrollando de la experiencia actoral. Primero se le pide al actor que vaya poco a poco avanzando. Cada avance se hace consciente y se verbaliza para que se fije, la verbalización depende mucho de la cantidad de vocabulario que el alumno maneje, entre más variedad de palabras tenga un alumno, mucho más definida podrá ser la acción con la que se trabaja además de diferentes matices que pueden ser producto de la misma manera en la que se aborda una acción. Si la acción es funcional se continúa avanzando, en caso de no serlo, se regresa un poco en el proceso y se retoma desde una o dos acciones anteriores.

El paso de una acción a otra necesita ser orgánico por lo cual el instructor evitará imponer su visión personal al trabajo del alumno. Muchas veces, el actor mismo decide (a través de su sensibilidad) el momento del cambio de una acción. En caso de encontrarse inmerso en la realidad de la ficción a menudo sucede sin darse cuenta; mas es importante que el instructor esté atento a los sutiles cambios de acción o del cómo de la acción para hacerlos conscientes para el actor. Esto hará que los actores poco a poco se vayan sensibilizando del cambio de acciones por su propia cuenta y una vez que se encuentren dentro de un ambiente profesional, sean capaces de identificar sus propias acciones y así poder tomar decisiones por parte del personaje que sean funcionales y específicas.

Algunas precisiones dentro del Método Gister que son recaladas durante los ejercicios en clase de monólogos, es el trabajo con imágenes. Cuando se trabaja un monólogo o soliloquio dentro del contexto de una escena o una obra, el profesor solicita se trabaje con una imagen del compañero de escena al cual se está refiriendo. En caso de tratarse de una imagen desagradable para el personaje, el actor necesita encontrar una particularidad desagradable del compañero de escena con la cual pueda trabajar dentro de las escenas; en el caso contrario, se busca algo amable o atractivo del compañero en lo cual enfocarse durante la escena. La principal explicación de esto durante las clases fue que Gister consideraba que el utilizar una imagen externa como sustitución del personaje del cual se está hablando durante una escena en específico, se crearía distancia al relacionarse con ese personaje en escenas posteriores.

En el caso de tratarse de monólogos para una clase o para una audición, existen pocas limitaciones para el tipo de imágenes o estímulo con el cual se pueden trabajar, desde una imagen, un sonido, una sensación. En este caso, puesto que se trata de un trabajo individual

donde el actor es el encargado de la generación de sus propios impulsos, la definición de las imágenes y las acciones con las cuales se convierte en el principal motor de lo que sucede en escena. Es por esto que la imaginación es de suma importancia.

Tomaremos un ejemplo específico en la forma del soliloquio de Josefina en *Señora de la Pinta*. Analizaremos la primera parte del soliloquio hasta la intervención de las lechuzas. Se va a cambiar de tipografía para ejemplificar cómo pensaría el actor. (Véase apéndice 8)

¿Quién soy yo?

Soy José, hermana de Tito, un homosexual que estaba dentro de La Pinta; una prisión en Santa Fé, Nuevo México; cuando hubo un motín y fue asesinado. Un año después, en 1982, están apenas entregando el cuerpo a la familia y yo, lesbiana y vestida como hombre necesito saber quién mató a mi hermano. Mi mamá no quiere saber, su nuevo novio... "Gringo" no quiere decir nada... pero yo sé que él debe saber algo. Él estaba ahí adentro. Debe saber algo, aunque no me quiera decir. Yo no le tengo miedo a la verdad, ni mucho menos a Gringo. Soy sentimental, aunque no lo demuestro, las cosas que me dicen o que hacen me afectan, pero no dejo que se note.

¿Dónde estoy? ¿En qué momento estoy ahí?

Estoy en mi casa, afuera. En Santa Fé, Nuevo México, 1982. Hace un año que mi hermano murió y aún no han dicho nada sobre los culpables. Es una noche calurosa de primavera, estoy sentada en el jardín de enfrente de mi casa. En el árbol están las lechuzas, observando. Hay alguien observando, tal vez sea el universo. Tal vez las lechuzas.

¿Qué es lo que quiero?

Quiero saber quién mató a mi hermano y vengarme.

¿Cuál es mi objetivo ahora?

Quiero que el universo (en este caso el público) entienda. Que quien sea que esté escuchando entienda por qué necesito saber quién mató a mi hermano. Que me dé su aprobación, y tal vez su ayuda.

El soliloquio es un momento muy suave de la personalidad de Josefina. Todo el tiempo fuera de esta escena, ella es muy agresiva con todos los personajes, pero justo en este momento, cuando está hablando de su hermano, es muy suave, así es que es una excelente oportunidad para darle otra dimensión a la personalidad única al personaje.

En los soliloquios en general, a diferencia de los monólogos, no hay un personaje en escena con el cual se está hablando. En el presente caso, la indicación de la dirección fue dirigir las palabras directo al público, pero hay soliloquios que son diferentes, así es que se trabajan de otra forma, con imágenes específicas sin llegar a hablar al público, pero de cualquier manera se juegan acciones hacia las imágenes con las que se está trabajando.

Lo primero que se necesita es un objetivo en este caso, que el universo (o quien sea que escucha) entendiera la motivación³⁶ de Josefina para hacer lo que hace y le dieran la razón. Posteriormente se decide una acción, la primera para el personaje que se va a jugar sobre alguien del público. En el caso de Josefina, era *hacer al público sentir como un cómplice*. A partir de la primera acción, el resto del trabajo es bastante intuitivo, la primera acción lleva de la mano a la segunda, mientras se está hablando con el público. Mas siendo un soliloquio tan largo, hablar todo el tiempo con el público puede llegar a ser invasivo, así es

³⁶ Se utiliza la palabra motivación, pues se trata de lo que pasó antes y que tiene injerencia en lo que ahora sucede, a diferencia del superobjetivo o el objetivo en que ambos se sitúan en el futuro.

que cuando se habla de alguna experiencia en específico, también se puede jugar con imágenes generadas por el mismo actor.

Cuando comienza la parte de “All I wanted was the Evil Knivel toy...” puede desprenderse de la acción directa al público y comenzar a jugar acciones a una imagen específica, en este caso, el juguete del que está hablando.

La acción a su vez, puede rebotarse, con esto se quiere decir que se puede hacer a una imagen sentir de una manera para a su vez hacer sentir al público, o a un personaje, de otra. Así pues, se puede *hacer sentir como la cosa más increíble del mundo* a la imagen del muñeco para *hacer sentir al público simpatía*, o *hacerle sentir identificado*.

En el punto de “But he said he had forgot it at the community center”, la acción puede ser, *hacerlos sentir como un jurado* (al estilo de las cortes estadounidenses). En las subsecuentes frases “I was so mad at him I called him a sissy and made hin cry.” y “Then, I have the Betsy Wetsy Doll to Debbie just because I knew how much he wanted it.”, Josefina está hablando al público, desde el punto de vista gramatical, pero la acción puede estar dirigida a la imagen de Tito, primero *hacerlo sentir un marica* (traducción literal de sissy) y después *hacerlo sentir como que recibió su merecido*.

Posteriormente, cuando cambia el tema a su cumpleaños, entre las dos fases, puede haber una acción de transición. Sin palabras, sólo una simple acción al público *hacerlos sentir intimidantes (como cuando regañas a alguien y los avengüenzas)*. Cuando comienza el texto, la acción puede mantenerse, pero en “That’s what happens when your birthday is too close to Christmas” la acción puede traducirse a *hacer al público sentir lástima*.

Luego otra vez el enfoque de la acción cambia. Y es hacer al regalo sentir importante, luego hacerlo sentir conmovedor, luego hacerlo sentir sobrecogedor.

En este momento, en el monólogo y en el montaje, intervienen otros personajes, las lechuzas (interpretadas por 3 mujeres) que cambian el foco de atención y se vuelven parte de la narrativa, por lo cual deja de ser un monólogo en sí y se convierte en un diálogo de acciones.

7. Los tres personajes; trabajar corporalidades

OBJETIVO:

Familiarizar a los actores con la expresión de acciones sin diálogo y con una corporalidad diferente a la propia.

DESARROLLO:

Los actores caminan sin orden por el espacio y se les dice que se detengan y piensen en un animal con el cual se identifiquen en ese momento. Una vez identificado el animal, se pide a los actores que adopten la corporalidad de este primer animal-personaje y que comiencen a moverse por el espacio, poco a poco interactuando con los demás animales. Se les pide que se detengan frente a uno de sus compañeros y reaccionen con una acción a la presencia del compañero, tras una breve interacción, los dos continúan con su recorrido hasta encontrar a otro compañero y realizar la misma secuencia.

Tras algunas interacciones, se pide a los actores que se detengan y se deshagan de esa corporalidad y del animal. Una vez que los actores han llegado al punto neutro, se les pide que identifiquen al animal opuesto al que acaban de dejar y que adopten su corporalidad. Una vez que todos los actores han encontrado su corporalidad, se les pide que se empiecen a desplazar, descubriendo la forma de caminar de su animal y poco a poco, se repite la interacción con los compañeros.

Tras algunas interacciones más, se les pide a los alumnos que de nuevo se detengan y que esta vez, piensen en un ser ficticio, puede ser mitológico, puede ser de algún libro o puede ser inventado por ellos mismos; y que le den una corporalidad y una manera de caminar.

Se les pide a los actores que comiencen a desplazarse por el espacio en la corporalidad de esta criatura y posteriormente, que interactúen entre ellos.

Tras algo de tiempo, se les dice a los actores que se detengan una vez más y que regresen a la posición neutra. Luego se les indica que en su lugar, regresen al primer animal, luego a la posición neutra, luego al segundo animal y de regreso a la posición neutra, al tercer animal y a la posición neutra. Luego se les pide que se comiencen a desplazar adoptando las diferentes corporalidades cada vez que así lo requiera quien esté guiando el ejercicio. Durante este desplazamiento, se pueden llegar a dar interacciones entre los animales, mas lo que se busca es la fluidez entre los cambios de los personajes.

Este ejercicio puede llevar algo de tiempo y ser trabajado a lo largo de varias sesiones. Una vez que el cambio de corporalidad actor-animal1-animal2-criatura ha llegado a ser conocido por los actores, se les pide que encuentren un objetivo para cada uno de sus personajes y que lo tengan en mente mientras estén en ese personaje. Una vez que éstos han quedado decididos, se les pide que comiencen a desplazarse y en caso de encontrarse con algún compañero, recuerden su objetivo y accionen con respecto a él, a su vez, se les pide que comiencen a explorar cómo es que se expresa este personaje. Su manera de hablar, si es que habla o sus gruñidos, ladridos, chillidos, dependiendo del caso.

Por ejemplo, un gorila; su objetivo es que los demás animales respeten su territorio. Sus acciones serán acordes al objetivo, haciendo sentir a los otros *intimidados, asustados, que no son bienvenidos*. Para hacer esto, es probable que el gorila se pare muy derecho y enfrente al otro animal. O golpee el piso con las manos mientras lanza profundos gruñidos, mas evitará chillar innecesariamente agudo o salir corriendo, pues ninguna de esas actividades logra las acciones y se desvía del objetivo.

La continuación de este ejercicio es personal. Se les pide a los actores que con lo que han trabajado, escriban una corta escena en la cual interactúen los tres personajes-animales que han trabajado; dentro de la escena, debe haber un conflicto que sea trabajado y resuelto (para ver el ejercicio de la autora, véase apéndice 7).

Una vez que se han escrito las escenas, cada actor es responsable de llevarlas a cabo; elegir un elenco, dirigirlos, instruirlos en cuanto a las corporalidades, voces, objetivos, etc. Ningún actor puede quedarse sin participar en, al menos, 1 escena de algún compañero. Esto es para comenzar a acostumbrar a los actores a recibir direcciones externas que le permitan acoplarse a los objetivos de un director.

Cuando el actor-dramaturgo queda satisfecho con el trabajo de la escena, se presenta en clase.

8. Escena no realista

OBJETIVO: Que el alumno sea capaz de utilizar dentro del contexto de una escena teatral creada por un autor ajeno a sí mismo, los recursos de los tres niveles de la realidad teatral, además de ser capaces de decidir acciones específicas y lograr jugarlas sobre un público. Se evita, dentro del ejercicio como es presentado, trabajar alguna mentalidad política o subjetiva en específico; como es el caso en muchas de las obras de los autores como Brecht, Beckett, etc; pues se trabaja como un ejercicio en clase para actores.

DESARROLLO:

El trabajo de las escenas no realistas comienza como cualquier otro, con la lectura de la obra y la subsecuente respuesta de las preguntas básicas. *¿Quién soy yo? / ¿Dónde estoy? y ¿Cuándo estoy ahí? / ¿Qué es lo que quiero?*

Una vez identificadas estas respuestas, se prueba, a través de la escena a trabajar, las acciones que el personaje juega con base en su superobjetivo.

Es muy importante trabajar las preguntas a un nivel básico de personaje, de casi cualquier personaje, pues esclarecen poco a poco muchos puntos de diálogo y se obliga a trabajar los demás que no han sido esclarecidos.

El texto de esta escena ha sido presentado en el Capítulo3 (Ver pag. _). Nos enfocaremos en este caso en el personaje de Vladimir:

¿Quién soy yo?

Soy Vladimir, con pinta poco amable, pero orgulloso. Mi mejor, y probablemente único, amigo es Estragón, a quien cuidó constantemente. Él me necesita. Tengo un sombrero que me lastima la cabeza, pero lo traigo porque no tengo otro. He leído la biblia y probablemente algunos libros de

filosofía, o tal vez no, mi memoria no es muy buena. Antes, solíamos ser respetables, ahora no. Soy positivo y me causa horror el maltrato a las personas, además de la humillación, no la soporto, ni el sufrimiento. Todos los días espero a Godot.

¿Dónde estoy? ¿En qué momento estoy ahí?

Estoy aquí mientras espero a Godot. Ahora. Estoy con Estragón. No estoy solo. Cuando no estoy aquí, no recuerdo bien dónde es que estoy. Todo está desolado. Hay un árbol con una buena rama para colgarse, pero no lo haré, porque Estragón lo haría conmigo y tal vez alguno de los dos sobreviviría. El árbol parece muerto. Cuando caiga la noche nos iremos de este lugar, o nos colgaremos. A menos que llegue Godot.

¿Qué es lo que quiero?

Esperar a Godot.

Una vez que se ha decidido cuál es nuestro superobjetivo, se trabaja con el objetivo individual de la escena. En este caso, se ha decidido que el objetivo de esta escena es *que Gogo espere a Godot conmigo*.

Una vez que se ha decidido el objetivo de la escena, se comienzan a jugar acciones. La primera acción puede ser dirigida a alguien más que el otro actor en escena. En este caso, el primer diálogo más parece una reflexión personal que una conversación, como si el otro fuera la excusa para empezar a hablar, mas no con él. Así es que el primer objeto con el cual se juega la acción es una parte de la escenografía. Para este ejercicio se decidió el árbol; *hacer al árbol sentir interesante*.

Luego, al escuchar el diálogo de Gogo, se puede generar una imagen a la cual hacer sentir primero resignado, luego otra imagen de su juventud a la cual hacer sentir esperanzado y

luego valeroso. Y luego, en el silencio puede volver a su propia imagen y hacerla sentir lastimosa.

Al volver la cabeza, ve a Gogo, y lo puede hacer sentir bienvenido, querido, deseado. La respuesta de Estragón generará en Didi algo diferente, pues al ver que su acción no está teniendo el efecto deseado, cambia de estrategia. En el caso de la primera escena, en este ejercicio se decidió hacerlo sentir malagradecido y posteriormente, durante el diálogo, hacerlo sentir culpable.

El intercambio continúa de esta manera, escuchando al compañero y decidiendo así las acciones con la cuales se jugará. La sensibilidad de los actores para este punto ya está bastante trabajada, así es que será mucho más simple para ellos el poder decidir y ser conscientes de la transición de acciones y cuáles son funcionales y cuales son disfuncionales.

Una vez que se ha trabajado la escena con el compañero, se decide un diálogo, en el presente ejercicio es una escena decidida por los actores, en el caso de un montaje puede ser decidida por el director quien da la indicación a los actores que cierta parte de la escena es dicha “a público”.

El diálogo elegido (Vladimir- *Cuando lo pienso... desde entonces... me pregunto... qué hubiera sido de ti... sin mí... (Decidido.) Sin duda, a estas horas, serías ya un montoncito de huesos*) es una línea directa al personaje, que en este caso será utilizada directamente hacia un miembro de la audiencia. Hay que recordar que se trata de un ejercicio de familiarización con los conceptos de los tres niveles, sin necesidad de un complicado contexto socio-político o cultural que sea importante recalcar. Se trata de la incorporación consciente de los elementos al trabajo actoral de los estudiantes.

Elegido el diálogo, se decide la acción que se jugará con él. Cuando se alcance este punto en la escena, el actor suelta cualquier corporalidad y voz que esté trabajando y arriba al nivel 1, con su propia voz y corporalidad, elige un miembro de la audiencia y juega su acción hacia él/ella. Es importante que el actor esté comprometido con su acción, pues el público puede ser intimidante, mas si el actor se encuentra concentrado en su particular elección de acción, le será más fácil la interacción con el público sin que ésta le saque del contexto o de concentración.

Una vez que ha sido jugada la acción y sin necesidad de esperar una respuesta específica en el público el actor retoma al personaje y continúa jugando su acción hacia el compañero. La interacción escénica se mantiene en las siguientes líneas, a menos que haya una interjección de nivel 1 dentro de la actuación del compañero, dependiendo del montaje, el director puede decidir que el otro compañero también forma parte de esta interacción, por lo cual se retoma tomando en cuenta lo que acaba de suceder, en caso contrario, el compañero puede mantener su acción anterior y continuar la escena como si nada hubiera sucedido.

Al igual que con el nivel 1, el nivel 3 es elegido por el actor y se considera da un poco de libertad a los actores en sus representaciones, aún en estilos realistas pues un personaje puede tener comportamientos estereotípicos sin llegar a ser uno en sí mismo. El actor puede llegar a jugar mucho con este nivel, intentando cada vez más avanzar en el perfeccionamiento del estereotipo que juega.

En el presente caso, se eligió que el estereotipo sería un viejito cascarrabias (en retrospectiva, Vladimir es, en sí, un viejito cascarrabias) y que su acción sería hacer a Gogo

sentir como un niño. A diferencia del nivel del actor, el nivel del estereotipo forma parte de la narrativa de la obra y por lo tanto su acción puede ser respondida por el compañero.

Una vez acabada la intervención del estereotipo, nuevamente se regresa a trabajar con la corporalidad y voz del personaje.

Los actores continúan desarrollando la escena como si fuera cualquier otra dentro de su ficción, hasta llegar al término de la escena como fue elegida por el maestro.

Hasta aquí la presentación de estos ejercicios donde se mostró la progresión de lo simple a lo complejo, donde la complejidad se logra incorporando los pasos anteriores a los ejercicios de nivel más avanzado. Por supuesto que el territorio puede diferir del mapa; lo presentado puede ser adaptado para satisfacer las necesidades específicas de los estudiantes en su aplicación del método.

Conclusiones

A lo largo de esta tesina se han presentado los principios del Método Gister, desde sus bases teóricas en el trabajo de mesa, hasta su aplicación en el escenario, pasando por los conceptos indispensables para su comprensión clara y su respectiva aplicación. En el último capítulo se ha presentado una serie de ejercicios que se trabajaron a lo largo de las clases de Actuación IV y Actuación. Más allá del realismo; éstos con la finalidad de darle una aplicación práctica a la descripción teórica del método para presentar una propuesta concreta de su aplicación dentro del aula de clases.

Es importante mencionar que el trabajo para hacer constante y consciente lo expuesto en el presente informe es mucho más amplio que el que se presenta, se requiere repetición y concientización, la cual también fue trabajada durante las clases en la Universidad de Nuevo México.

Se hizo por primera vez una recopilación de ejercicios, anotaciones y experiencias personales que ponen de manifiesto la importancia de este método por su estructura sencilla pero llena de poderosas herramientas para actores en formación.

El teatro es un arte en constante evolución que presenta una experiencia individual y única para cada miembro del público, pero también para cada uno de los profesionales del mismo, por lo cual la búsqueda de nuevos instrumentos que sean útiles para diversificar las aptitudes de cualquier actor, necesita ser bienvenida en un contexto de formación, pues resulta útil para todos los involucrados. El presente trabajo busca ser instrumental y útil en el ámbito

académico y de formación, como lo demostró ser mientras el método era utilizado en la formación de actores profesionales en YSD.

El presente método fue probado por la autora dentro del aula y en las presentaciones abiertas a público que se realizaron dentro del contexto de las clases, además fue aplicado dentro de varios montajes en los que participó, incluyendo *Señora de la Pinta*, que fue dirigida por Daniel Banks, exalumno del mismo autor, quien utiliza el método desde el punto de vista de la dirección.

Al estructurar dentro de este documento todas las piezas de esta investigación, tanto blogs como entrevistas, publicaciones y testimonios personales se ha comprobado que este método puede apelar a las necesidades de los estudiantes, docentes y profesionales del teatro que puedan aplicar lo aquí expuesto para su propio beneficio.

Dentro del trabajo profesional, la autora también ha comprobado la utilidad del método pues desde su retorno del intercambio académico, ha aplicado esta herramienta en diversos contextos y con diferentes propuestas de montajes, desde el realismo hasta la Commedia dell'Arte, y con requerimientos físicos y emocionales diferentes para cada uno.

En todos los casos, el resultado del trabajo con el método, además de otras herramientas recopiladas a lo largo de los estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, ha sido bien acogido tanto por directores como por audiencia proporcionando libertad a la actriz para trabajar independientemente pues es capaz de ofrecer propuestas claras de acciones durante ensayos y representaciones; al mismo tiempo cuenta con la capacidad de seguir instrucciones del director evitando conflictos de nomenclatura y concepciones teatrales lo cual hace posible que la autora sea capaz de superar los retos que surgen en escena.

Esta técnica ayuda al actor a mantener la concentración; escuchar con atención al compañero, por consiguiente, a ser capaz de responder orgánicamente a los estímulos de ellos, lograr afectarlos verdaderamente en escena; estar enfocado librándose así de distractores como el pánico escénico, auto juzgarse, criticarse; en fin, las cosas que sacan del aquí y ahora de la escena. Al conocer los tres niveles de la realidad teatral y poder aplicarlos, también es posible romper una ficción para jugar una acción y regresar sencillamente a ella.

Es, además, importante mencionar que el presente método admite elementos de otras técnicas que sean más funcionales para algún actor en específico y que al mencionar diferencias con otras metodologías se ha buscado definir el presente evitando limitar los alcances de cada elemento que, al ser tomados y manejados por diferentes personalidades, puedan evolucionar.

Incluso durante su enseñanza en YSD, los estudiantes y maestros jugaban ya con los alcances y limitaciones del método como lo comprueba Andrew Wood en su blog sobre su propia escuela de actuación, donde lo aplica y, según él, lo mejora, mas si se conservan las bases de este método mencionadas en este escrito, quiere decir que éste es dinámico y se puede adaptar a diversas situaciones sin perder su robustez.

El presente trabajo es la base para futuros estudios sobre el método estudiado, además de una aproximación diferente, variada de las que se imparten hasta el momento dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro; el teatro es un lenguaje universal hablado en multitud de idiomas; este esfuerzo presta atención a lo que se está haciendo en otras partes del mundo para aportar y abrir más puertas de enlace que enriquezcan la experiencia teatral dentro del Colegio.

Habiendo conocido y comprobado a través de la experiencia propia la eficacia y funcionalidad del método expuesto, es posible ahora la aplicación de lo anterior en una propuesta de enseñanza.

Dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, el primer año de la carrera está dedicado al tronco común de estudios, durante el cual se presentan las bases de las cinco ramas en las cuales se pueden especializar los estudiantes en años posteriores; dirección, producción, dramaturgia, teatrología y actuación. De esta manera, al ser presentados los elementos más básicos del método en el primer año, las cinco vertientes de la carrera se verán beneficiadas por la aproximación teórica y práctica, además de proveer a todos de un lenguaje común que se puede utilizar para adaptarse dentro de los ejercicios propios de cada especialidad.

En clases de los primeros semestres, los estudiantes se beneficiarán con la aproximación a través del juego de acciones, pues trabaja aspectos tanto fundamentales como básicos para cualquier actor: La atención, la escucha, la adaptabilidad en escena y el miedo escénico. Todos los anteriores van ligados al trabajo con el método presentado pues cuando un actor tiene puesta toda su atención en lograr un objetivo de un compañero, lo escucha y observa cuidadosamente. Al tener la conciencia de un objetivo concreto que el personaje necesita lograr, un cambio en la escena, un diálogo nuevo, un nuevo impulso será bienvenido, es más, utilizado, en servicio del mismo objetivo que se tenía. Mientras todo esto sucede en escena, el actor estará concentrado, evitando así autojuzgarse o preguntarse cómo es que el público le observa, lo cual le permitirá enfrentar el pánico escénico o el miedo al ridículo. Todo esto, en conjunto, hará que la actuación sea real y viva al momento de la escena, objetivo fundamental del actor.

Se verán beneficiados los estudiantes de actuación al tener, además de una formación sólida de análisis de textos e identificación de estilos, una manera específica de aproximarse a una obra que sea fundamentalmente creada con el propósito de ser llevada a escena.

De los aspectos más avanzados, como los tres niveles de la realidad teatral, se enseñará a los actores de años subsecuentes como parte de su preparación para enfrentar los requerimientos necesarios del mundo profesional.

Además, se propondrá un taller especial para el trabajo de monólogos con la finalidad de audicionar con ellos a nivel profesional para diversificar y agrandar las oportunidades de conseguir trabajo dentro del área de actuación al concluir los estudios.

La presente propuesta puede ser aprovechada fuera del Colegio en cualquier contexto de formación de actores que quieran buscar una manera de aproximarse a la actuación diferente de lo que se enseña actualmente en México. El Método Gister es uno entre otros, la idea es que el estudiante de actuación tome lo que le sea funcional para su vida profesional. Los mismos actores definirán lo que les es fundamental en su trabajo, aprovechando así las nociones que se han presentado.

El teatro es un arte vivo, en constante evolución, que al trabajarse a través del juego puede, y necesita, convertir en una de sus principales funciones la de mantenerse verdadero. El estudio de las técnicas actorales abre el camino a los actores inexperimentados, y a los experimentados también, pues diversificar sus posibilidades abre las puertas a nuevos avances que sigan llevando al arte escénico a mantenerse al día con los requerimientos de las sociedades actuales.

BIBLIOGRAFÍA

“Action.” *The Cambridge Guide to Theatre*. 2da ed. 1995. Impreso.

“Action” *Concise Oxford Companion to Theatre*. 1992. Impreso.

Alberti, Joe. *The Acting Methodology of Earle R. Gister: An examination of the foundational principles*. The University of Dallas, Texas. 2008. Impreso.

---. *Acting. The Gister Method*. New York: Penguin Academics, 2013. Impreso.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Ed. Trilingüe. Madrid: Gredos, 1974.
Web. *ugr.es* 10 de Septiembre de 2014 Traducción de Valentín García Yebra,
en

Barton, John. *Playing Shakespeare*. London: Methuen, 1984. Impreso.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. *samuel-beckett.net*. s/f. s/p. Web. 9 de febrero de 2015

---. *Teatro reunido. Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de partida. Pavesas, Film*. Trad.
José Sanchis Sinisterra, Ana Ma. Moix y Jenaro Talens. México, D.F.: Tusquets
Editores, 2006. Impreso.

Boleslavski, Richard. *El arte del actor: principios técnicos para su formación*. Ed. Edgar
Ceballos. México: Escenología, 1998. Impreso.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 2004.
Impreso.

- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Antheum, 1968. Impreso.
- . *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Tr. Gema Moral Bartolomé. 7ª ed. Barcelona: Alba, 2007. Impreso.
- Casona, Alejandro. *Otra vez el diablo; Nuestra Natacha ; Prohibido suicidarse en primavera ; Los árboles mueren de pie*. 19ª ed. México: Porrúa, 2007. Impreso.
- . *La barca sin pescador; Siete gritos en el mar*. 18ª ed. Madrid: Edaf, 2000. Impreso.
- Chekhov, Michael. *To the Actor: On the Technique of Acting*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- . *Sobre la técnica de actuación*. New York: Harper Collins, 1991. Impreso.
- Chekhov, Anton. *Six Plays of Chekhov*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1962. Impreso.
- . *La gaviota; Tío Vania*. Tr. Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2010. Impreso.
- . *Las tres hermanas; El jardín de los cerezos; Tío Vania*. Tr. J. Pineiro. Barcelona; México: Bruguera, 1971. Impreso.
- Cook, Amy. "Interplay: The method and potential of a cognitive scientific approach to theatre" en *Theatre Journal*, 59(4): 2008. 579-594. Encontrado en: projectnarrative.osu.edu. Web. 4 de mayo de 2016.
- "Estereotipo" *Diccionario de la lengua española. rae.es*. Web. 12 de noviembre 2015
- Friends of Earle Gister. *Facebook.com* Web. 10 de abril de 2016.

- Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro pobre*. España: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Hagen, Uta. *Respect for Acting*. New York: Macmillan, 1973. Impreso.
- Iacoboni, M., et al. "Grasping the intentions of others with one's own mirror neuron system" en *PLoS Biol*, 3(3): 2005. e79. Encontrado en *journals.plos.org*. Web. 5 de mayo 2016.
- "Motivación" *Diccionario de la lengua española. rae.es*. Web. 10 de junio de 2014
- Marber, Patrick. *Closer- Acting Edition*. NY: Dramatists Play Service, Inc., 2000. Impreso.
- Marlowe, Christopher. *La trágica historia del doctor Fausto*. Trad. Ana Bravo. 2ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.
- Linklater, Kristin. *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama Book Specialists, 1976. Impreso.
- . *Freeing Shakespeare's Voice: An Actor's Guide to Talking the Text*. New York: Theatre Communication Group, 1992. Impreso.
- Ortega, Francisco. "¿Qué es el sí mágico?" en *El sí mágico*. s/f. *blogpress.com*. Web. 10 de mayo de 2016
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós SAICF, 2003. Impreso.
- Perez Miguel, Ana Estela y Perla Ponce Núñez. *Soledad*. Mecanografiado. CDMX, 2013. Impreso.

Rizzolatti, G., & Craighero, L. "The mirror-neuron system" en *Annu. Rev. Neurosci.*, 27, 2004.169-192.

Rodenburg, Patsy. *The Actor Speaks: Voice and the Performer*. New York: Saint Martin's Press, 2000. Impreso.

---. *Speaking Shakespeare*. New York: Palgrave Macmillan, 2002. Impreso.

S/a "La comunicación no verbal". *mcgraw-hill.es* . s.f. s.p. Web. 27 de octubre de 2014.

Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Actuel, 2004. Impreso.

Sófocles. *Edipo Rey*. Cuauhtémoc, Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2013. Impreso.

Shakespeare, William. *Arden Shakespeare Complete Works*. Ed Ann Thompson, David Scott Kastan, Richard Proudfoot. Bloomsbury: Arden, 2011. Impreso.

---. *Otelo*. Tr. Pablo Neruda y Guillermo Macpherson. 10ª edición. Buenos Aires: Losada, 1991. Impreso.

---. *Hamlet*.

Shepard, Sam. *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela; When the World Was Green: Three Plays*. Kindle Edition. 2012

- Stanislavski, Konstantin. “Dirección y actuación” en *Actuación. Un manual del Método de Stanislavski*. (C. Toby Cole). Trad. René Cárdenas Barrios. México, CDMX: Diana, 1978. Impreso.
- . *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2009. Impreso.
- . *Ética y disciplina/ Método de acciones físicas (Propedéutica del actor)*. Escenología ac. México, CDMX: 1994. Impreso.
- . *La construcción del personaje*. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2011. Impreso.
- . *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Nuevos tiempos, 2012. Impreso.
- . *Un actor se prepara*. Intro de David Magarshack. 16ª ed. México, Ciudad de México: Siglo XXI, 1998. Impreso.
- Strasberg, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. New York: Penguin Books, 1987. Impreso.
- Vakhtangov, Eugene. “Preparación para el papel”. *Actuación. Un manual del Método de Stanislavski*. Comp. Toby Cole. México: Diana, 1978. p. 125. Impreso.
- Williams, Tennessee. *A streetcar named desire*. Dutton: Signet, 1974. Impreso.
- Wood, Andrew. “The Legacy of Earle Gister, or, How to Play an Action”-. *andrewwoodla.com*. 13 de octubre de 2013 s.p. Web. 10 de abril de 2016.

--- . “The Problem with “Tactics, or, The Art of Asking”. *andrewwoodla.com*. 12 de julio de 2011. s.p. Web. 10 de abril de 2016.

Apéndice 1

Programa de estudios de la materia de Actuación IV en el periodo de primavera (enero- mayo) 2012 impartida por Joe Alberti, alumno de Earle R. Gister.

En el programa se presentan los objetivos del programa, la descripción del curso y los requerimientos, tanto de lectura como de asistencia y comportamiento en clase. Posteriormente se presenta un calendario propuesto en cuanto a la progresión de trabajo con algunas modificaciones.

Al final se presenta una escena del *Tío Vania* de Chejov, que fue utilizada como ejercicio en clase como una de las primeras aproximaciones a los conceptos del Método.

Elsa Menéndez *evms81@hotmail.com* } *Revolutions.*
(505) 270-7579

THEA 330 001, Acting IV: Spring, 2012
Instructor: Joe Alberti
Office Hours: By Appointment
Email: jalber02@unm.edu
Times: Mondays and Wednesdays, 4:00-5:50 pm

*Go to Buffalo exchange n
Thrift town.*

Mail Joe.

Required Text:

Alberti, Joe. *Acting: The Gister Method.* Boston: Pearson, 2012.
ISBN-10: 0205032257

Text is available at the campus bookstore and on line at Amazon and at Pearson Publishers at
<http://www.pearsonhighered.com/educator/product/Acting-The-Gister-Method/9780205032259.page>

Required Readings: In addition to the required text, you will be required to read the plays that you will be using for scenes.

Course Description: This is a scene study course in which students will learn a specific acting methodology that is applicable to nearly all plays. The class will include lectures, discussions, and application of the methodology using plays from list below. *The goal of the work is to empower you to transform yourself, as actor, into characters, to make bold, strong, and appropriate choices, and to realize those choices through action.*

Course Objectives:

- To understand and effectively apply the acting methodology to scenes from plays from the beginning of the modern period
- To recognize the differences in the aesthetics of the writing in the plays of Chekhov, Ibsen and Strindberg and to learn to incorporate those aesthetics into your work on the roles.

Playwrights and Plays: The following list constitutes the playwrights and plays we will use in our work. Students will choose partners from class and together pick two-character scenes from each of the playwrights in the order in which they appear for a total of three scenes by the end of the semester. Students must get approval for scenes from Ibsen and Strindberg, but do not need prior approval for Chekhov scenes. In a case where there is an uneven number of students in the class, two monologues from a specific playwright can replace a scene for the odd student. A second scene from Chekhov or Ibsen can replace a scene from Strindberg, if the situation calls for it. All students must do at least one scene from Chekhov and one scene from Ibsen. The instructor must approve substitutions for the third scene.

Anton Chekhov

- Platonov
- Wild Honey
- Ivanov
- The Sea Gull
- Uncle Vanya
- The Three Sisters

*Demerant Editions,
w/ Paul Schmidt*

*Alastair Olga III Sisters
Jekira Simon Uncle
Janica*

The Cherry Orchard

Henrik Ibsen

Pillars of Society

A Doll House

Ghosts

An Enemy of the People

The Wild Duck

Rosmersholm

The Lady from the Sea

Hedda Gabler

The Master Builder

Littly Eyolf

John Gabriel Borkman

When We Dead Awaken

August Strindberg → *The author literary library - Ewert Sprinckhorn*

Easter

Miss Julie

The Father

Master Olof

Creditors

The Stronger

Playing with Fire

The Dance of Death I

A Dream Play

To Damascus I

Crimes

And Crimes

The Ghost Sonata

The Pelican

Attendance and Participation: The class is based on experiential learning. This means that the work must be done in class in order for you to learn. You are required to attend every session on time and ready to work.

Absences: Two unexcused absences will drop your grade one level, five unexcused absences will drop you from the course with a fail. You are allowed one unexcused absence for the semester. *You cannot make up unexcused absences.*

Tardiness: Three tardy arrivals equal an unexcused absence. If you are ill or injured or have a family emergency and miss five classes, you will be dropped from the course with an incomplete or a withdrawal with a grade of either pass or fail, depending on your status in the class at that time.

Production Attendance: Students are encouraged to attend all UNM theatre and dance productions. A list of dates and times of campus productions will be available in class. We will discuss the theatre productions from an acting perspective during the week after performance. In addition, students are encouraged to attend plays in the wider Albuquerque community.

Dress code: Dress in a way that approximates the style of the play you have chosen for your scene, which includes shoes with heels, rehearsal skirts, etc.

Written Assignments: There are no written assignments. However, you will be required to turn in copies of your annotated scripts, which include notes on super-objectives, objectives, and action choices. The annotated scripts are due after we finish working on a given piece.

Grading (in addition to attendance requirements):

- Participation: 40%
- Homework and reading outside of class: 20%
- Final Scene 1: 10%
- Final Scene 2: 10%
- Final Scene 3: 10%
- Progression and change: 10%

1^a → normal
 2^a → ~~verdad~~ hechos de opiniones
 3^a → cómo ve la cosa el personaje.

who ① an I
 when ②
 where ③
 what do I need? ④
 how do I get what I want?

Course Calendar:

Week	Dates	Topic	Reading	Assignment
1	Jan. 18	Introduction	<i>Acting: The Gister Method</i> (A:GM): Introduction	Pick Partner and Scene from Chekhov Play
2	Jan. 23 and 25	Begin Work Chekhov Scenes	A:GM: Chapters 1-4: Read Chekhov Play Choice Three Times from Three Points of View	Apply the Methodology to Chekhov Scenes
3	Jan. 30 and Feb. 1	Work Chekhov Scenes	A:GM: Chapter 5	Apply the Methodology to Chekhov Scene
4	Feb. 6 and 8	Work Chekhov Scenes	A:GM: Chapter 6	Apply the Methodology to Chekhov Scene
5	Feb. 13 and 15	Work Chekhov Scenes		Apply the Methodology to Chekov Scene
6	Feb. 20 and 22	Work Chekhov Scenes		
7	Feb. 27 and 29	Final Chekhov Scenes		Pick New Partner and Scene from Ibsen Play

8	Mar. 5 and 7	Work Ibsen Scenes	Read Ibsen Play Choice Three Times from Three Points of View	Apply the Methodology to the Ibsen Scene
9	Mar. 19 and 21	Work Ibsen Scenes		Apply the Methodology to the Ibsen Scene
10	Mar. 26 and 28	Work Ibsen Scenes		Apply the Methodology to the Ibsen Scene
11	Apr. 2 and 4	Work Ibsen Scenes		
12	Apr. 9 and 11	Final Ibsen Scenes		Pick a New Partner and a Scene from a Strindberg Play or Substitution(s)
13	Apr. 16 and 17	Work Strindberg Scenes or Substitution(s)	Read Strindberg Play Choice or substitution(s) Three Times from Three Points of View	Apply the Methodology to the Strindberg Scene or Substitution(s)
14	Apr. 23 and 25	Work Strindberg Scenes or Substitution(s)		Apply the Methodology to the Strindberg Scene or Substitution(s)
15	Apr. 30 and May 2	Work Strindberg Scenes or Substitution(s)		Apply the Methodology to the Strindberg Scene or Substitution(s)
16	TBA	Final Strindberg Scenes or Substitution(s)		

Spring Break: March 12-16

forget what all this will mean tomorrow, the devil of destruction consumes all the land. And so almost everything has been destroyed and nothing has been created to take its place. *Coldly.* But I see by your expression that all this does not interest you.

YELENA I know so little about such things!

ASTROV There's nothing to know. It simply doesn't interest you, that's all.

YELENA Frankly, my thoughts were elsewhere. Forgive me! I must ask you something, but I am embarrassed and I don't know how to begin.

ASTROV Ask me something?

YELENA Yes, a very innocent and probably not too important question. Sit down. *They both sit.* It's about a young girl I know. Let's discuss it like honest and mature people, like friends; and then, when we have finished we will forget all about it, shall we?

ASTROV All right. Whatever you say!

YELENA What I want to talk to you about is my stepdaughter, Sonya. Do you like her?

ASTROV Yes, I respect her.

YELENA But do you like her as a woman?

ASTROV, *not at once.* No.

YELENA Just one thing more and I am finished. Haven't you noticed anything?

ASTROV Nothing.

YELENA *takes him by the hand.* You don't love her, I can see it from your eyes. She is unhappy. Please understand that and . . . stop coming here.

ASTROV *gets up.* I'm afraid I'm too old for this sort of thing. And, besides, I haven't the time for it. *Shrugging his shoulders.* When indeed could I? *He is embarrassed.*

YELENA Oh, God! What a disgusting conversation. I am as breathless as if I had been running three miles uphill. Thank heaven, that's over with. Now let us forget everything that has been said. But you must leave at once. You are intelligent and sensible. You do understand, don't you? *Pause.* I am actually blushing.

ASTROV If you had spoken a month or two ago, perhaps I might have been able to consider it, but now . . . *Shrugging his shoulders.* Of course, if she is suffering . . . but wait, there is

ACT III

207

one thing I can't understand . . . what are your reasons for bringing all this up? *Searching her face with his eyes and shaking an admonishing finger at her.* Oh, you're a sly one!

YELENA What do you mean?

ASTROV, *laughing.* A sly one! Suppose Sonya is unhappy. I'm ready to admit it, but what is the real meaning of your interrogation? *Preventing her from speaking, quickly.* Please, don't look so surprised, you know perfectly well why I'm here every day. My sweet beast of prey, don't look at me like that, I'm an old hand at this sort of game . . . you can't deceive me.

YELENA, *perplexed.* A beast of prey? I don't understand anything.

ASTROV A beautiful, fluffy weasel. You must have your victims. Here I've been doing nothing for a whole month, I've dropped everything, I seek you greedily, and you're awfully pleased about it, awfully. Well? I'm conquered, and you knew all about it without your interrogation. *Folding his arms and bowing his head.* I submit. Here I am . . . eat me up!

YELENA You've gone crazy!

ASTROV, *laughing ironically.* Oh, you're so shy, aren't you?

YELENA I'm more honorable than you think! I swear it! *She tries to leave the room.*

ASTROV Wait . . . *Barring her way.* . . . I'll go away today. I shan't come here any more. But . . . *Taking her hand and glancing about.* . . . for the future . . . where are we going to meet? Tell me quickly, where? Someone may come in. Tell me quickly! . . . *Passionately.* You are so gloriously and wonderfully beautiful! . . . Let me kiss you but once. . . . Oh, if I could kiss your fragrant hair!

YELENA I assure you!

ASTROV Why assure me? You must not! Let's not waste words! Ah, how lovely you are . . . what hands! *Kissing her hands.*

YELENA Stop it! Go away! *Freeing her hands.* You're forgetting yourself!

ASTROV Tell me! Tell me! Where will we meet tomorrow? *Putting his arms around her.* Don't you see! We must meet! It is inevitable. *He kisses her.* VANYA comes in carrying a bunch of roses, and halts in the doorway.

YELENA, *without seeing VANYA.* Have pity! Leave me! *She lays*

THEA 330 0001, Actuación IV: Primavera, 2012

INSTRUCTOR: Joe Alberti

HORARIO DE OFICINA: A través de cita

CORREO ELECTRÓNICO: jalber02@unm.edu

HORARIO: Lunes y miércoles, 4.00- 5.50 pm

TEXTO OBLIGATORIO:

Alberti, Joe. Actuación: El método Gister. Boston: Pearson, 2012

ISBN-10: 0205032257

El texto está disponible en la librería de la universidad o en línea en Amazon y Pearson Publishers en <http://www.pearsonhighered.com/educator/product/Acting-The-Gister-Method/9780205032259.page>

LECTURA OBLIGATORIA: Además del texto obligatorio, será necesario leer las obras que serán usadas para las escenas

Descripción del curso: Este es un curso de estudio de escenas en el cual los estudiantes aprenderán una metodología de actuación específica que sea aplicable a casi cualquier obra. La clase incluirá lecturas, discusiones y aplicación de la metodología usando obras de la lista que viene a continuación. *El objetivo del trabajo es darte el poder de transformarte a ti mismo, como actor, hacia un personaje, para tomar decisiones audaces, poderosas y apropiadas y que se realicen esas acciones a través de la acción.*

Objetivos del curso:

- Entender y correctamente aplicar la metodología de actuación de escenas de obras desde el principio del periodo moderno.
- Reconocer las diferencias en la estética de la escritura de las obras de Chejov, Ibsen y Strindberg y aprender a incorporar esas estéticas a tu trabajo en los personajes.

Obras y autores: La siguiente lista constituye los autores y obras que usaremos en nuestro trabajo. Los estudiantes escogerán compañeros de la clase y en conjunto escoger escenas de dos personajes de cada uno de los autores en el orden en que aparecen para tener un total de 3 escenas al final del semestre. Los estudiantes necesitan tener la aprobación para escenas de Ibsen y Strindberg, pero no necesitan aprobación previa para escenas de Chejov. En el caso de haber número impares de estudiantes en la clase, dos monólogos de un autor específico pueden remplazar una escena para el estudiante sin pareja. Una segunda escena de Chejov o Ibsen puede remplazar una escena de Strindberg, si la situación lo amerita. Todos los estudiantes deben hacer por lo menos una escena de Chejov y una de Ibsen. El instructor debe aprobar las sustituciones para la tercera escena

Anton Chejov

Platonov
Miel Salvaje
Ivanov
La gaviota
Tío Vania
Las tres hermanas
El jardín de los cerezos

Henrik Ibsen

Pilares de la sociedad
Casa de muñecas
Espectros
Un enemigo del pueblo
El pato salvaje
Rosmersholm
La dama del mar
Hedda Gabler [sic]
El maestro constructor
Littly Eyolf
John Gabriel Borkman
Cuando los muertos despiertan

August Strindberg

Pascua
Señorita Julia
El padre
Maestro Olof
Acreedores
La más fuerte
Jugando con fuego
El baile de la muerte I
La obra de sueños
A Damascus I
Crímenes
Y crímenes
La sonata de los espectros
El pelícano

Asistencia y participación: La clase está basada en el aprendizaje experiencial. Esto significa que el trabajo debe ser realizado en clase para que aprendas. Es necesario que asistas a todas las sesiones a tiempo y listo para trabajar

Faltas: Dos inasistencias sin justificante bajarán tu calificación un nivel, cinco ausencias sin justificante te darán de baja del curso con un no aprobado. Está permitida una falta sin justificante por el semestre. *No se pueden resarcir las faltas sin justificante.*

Retardos: Tres retardos se considerarán una ausencia sin justificante. Si estás enfermo o lastimado o tienes una emergencia familiar y pierdes cinco clases, se te dará de baja del curso con un incompleto o una retracción con calificación ya sea de aprobatoria o reprobatoria, dependiendo de tu status en la clase al momento.

Asistencia a las producciones: Se alienta a los estudiantes a atender todas las producciones de teatro y danza de la UNM. Una lista de fechas y horas de las producciones estudiantiles serán puestas a disposición en clase. Discutiremos las producciones teatrales desde una perspectiva de actuación durante la semana después de las funciones. Además, se alienta a los estudiantes a atender obras en la comunidad más grande de Albuquerque.

Código de vestimenta: Viste en una manera que sea aproximada al estilo de la obra que has escogido para tu escena, lo cual incluye zapados con tacones, faldas de ensayo, etc.

Trabajos escritos: No hay trabajos escritos. Sin embargo, será necesario que entregues copias de tus libretos con anotaciones, lo cual incluye notas en los superobjetivos, objetivos y opciones de acción. Los libretos con anotaciones se entregarán después de que termine el trabajo con una escena específica.

Calificaciones (además de los requerimientos de asistencia):

Participación: 40%

Tarea y lectura fuera de clase: 20%

Escena final 1: 10%

Escena final 2: 10%

Escena final 3: 10%

Progresión y cambio: 10%

Apéndice 2

Escrito (no identificado) entregado a los estudiantes dentro del curso de Actuación IV mientras se abordaba el concepto de *acción*. Con anterioridad se había revisado el índice incluido dentro de la lectura requerida en el programa de la clase y se habían propuesto palabras que no estaban incluidas.

Se utilizó para probar algunas palabras y referencias que podrían significar diferentes cosas para diferentes personas. Existen dentro de esta lista palabras que difieren de las emociones, y pueden ser sustantivos (astronauta, Cleveland), verbos (hornear), u otras opciones (onomatopeyas- clank-, números- ocho-).

En este apéndice se presenta además una traducción del documento. Dentro de la traducción, hay palabras que cuyo significado no tiene una equivalencia directa al español, éstas han sido señaladas con un asterisco (*).

Appendix 1a: Action Word Lexicon

The following lexicon is provided for you as a resource. You can refer to this list when choosing actions for roles you are rehearsing, monologues and soliloquies you are preparing for audition, classroom work and practice on your own or with a friend. Some choices will work for some actors, while other choices will not. The only way that you will really know if an action works for you is to choose it, work with it and see what you discover. As it is by no means comprehensive, this need not be a static document, but one that you can add to whenever you come across an action that works for you. In this way it becomes a private tool for you. In using it, recall how to phrase your action choices. For example, *I want to make him/her/it feel loved*. Substitute any word from the list for "loved" in considering whether or not to use it.

A	annoyed	basement
accepted	anxious	bean
abused	applauded	beautiful
abnormal	aromatic	beer
accused	aroused	bewitched
action	artichoke	badgered
address book	ashamed	battered
admired	astronaut	beaten
adored	at ease	belittled
afraid	at attention	bifocals
agitated	attentive	bookcase
air	appreciated	bootlace
alarmed		boring
alibi	B	bossy
allergic	bad	brave
amused	bake	broken
angry	bamboozled	

bully

C

california

calm

candle

candygram

capable

cape

carburetor

cared for

caucus

celery

cellophane

certain

chalk

challenged

charmed

charming

cheap

cheerful

cheese

cherished

chessboard

clank

cleveland*

clock

closely

coastal

cocky

cold

comfortable

conceited

condiment

confidant

confident

confronted

contemtable

controlled

cool

cornered

cornucopia

cowardly

crazed

creepy

criticized

crossfire

cruel

crushed

cunning

curious

D

dangerous

dared

day

dazzled

deceitful

deceived

deceptive

degraded

delicate

delighted

depressed

deserving

desired

desperate

devastated

dirty

disappointed

disappointing

disgusting

dismissed

divine

dominated

doomed

drainingly

drool

droplets

dull

E

ecstatic

eight

elated

emanate

embarrassed

empowered

enchanted

encouraged

energized

enraged

entertained

enthralled

entrails

envious

equal

evaporate

excited

exhaulted

exhilerated

exposed

F

falcon

familiar

fascinating

fear

feeble

feminine

ferocious

finger food

fish skin

fooled

foolish

forgiven

formica

fortunate

frazzled

freakish

free

frivolous

frustrated

furios

Flawed

G

gelatin

geography**

germany

glad

glued

goober (like a)

goon

gratified

gravy

greedy

guilty

H

hanging

happy

harmless

hated

heroic

high heel

honored

hopeful

hopeless

horrible

horrified

hot

how

humble

humiliated

hurried

hysterical

I

idiotic

idolized

ignorant

ignored

immature

immoral

imperfect

important

impotent

impressed

inanimate

included

incompetent

inept

inferior

inhuman

innocent

insane

insecure

insignificant

inspiring

interesting

intimidated

intrusive

invincible

invited

irrelevant

irresponsible

J

Jealous

jerk (like a)

joke (like a)

joyful

jubilant

jumpstart

jumpy

justified

K

knob

L

lackluster

lampshade

laser beam

lazy

legendary

letter

letter opener

licorice

light

lint

loafer

lonely

loser (like a)

loved

low

lowesome

lucky

lustful

lusty

lysander

M

mad

majestic

manly

marble

milk frother

minty

mistaken

mocked

moldy

moment

monopoly

mortified

mothered

motivated

moustach

mysterious

N

nagged

nasty

naughty

nauseated

nearly

needed

needled

never

nervous

nine

noble

noodles

normal

nostalgic

nosy

nourished

numbly

O

object

obnoxious

odd

offended

old

on edge

on-the-spot

optimistic

outraged

overwhelmed

owned

P

paleontologist

panic

paranoia

parasite

parenthetic

paste

pathetic

peaceful

peer

pellet

peninsula

pennsylvania

perturbed

pestered

phony

pinecone	rejected	shallow
pious	remorseful	shaved
pitiful	repressed	shocked
playful	retptile	shunned
pliers	repulsive	sick
plunger	research	silly
pompous	resented	silly putty
positive	ridiculous	sinful
possessed	rotten	slimey
possessive	rubble	slowly
potent	rust	sly
powerful	rusty	small
powerless	russian	smart
precious		sneeze
preferred	S	snobby
pressured	sad	soothed
pretentious	safe	sorry
proper	salty	special
prophetic	satiated	spited
protected	satisfied	split pea
proud	Sauteed (in butter, in wine, etc. – see the How of Action)	still
provoked	savage	strange
pure	scandalous	stranger (like a)
pushed	sentimental	strapping
R	serene	strong
radiant	seven	stubborn
reassured	servile	stupid
reckless	sexy	sunburn
reflector	shaken	sunburst
regal	shakey	subordinate
regretful		superior
		sure

surprised
suspected
suspend
sweet
sympathetic

T

table of contents
tamed
teased
tedious
tempted
terracotta
tested
thanked
third
threatened
thumb (my)
tom collins
toothpick
trapped
travel
treasured
tricky
troll
trusted
tuning
turned-on

U

unified
unifier

unique
unnerved
unstable
unwanted
utah shakespeare festival
upset
useless

V

valued
victim
victimized
vindicated
violated

W

wanted
warm
warned
wary
washed-up
wasted
weary
weird
welcome
wet blanket
who
wild
wise
worried
worthless
worthy

woven
wrong

Y

Yes

Z

Zoologist

**see Cleveland

*only in certain cases (see
geography)

Apéndice 1^a: Léxico de palabras acción

El siguiente listado se te provee como un recurso. Puedes usarlo como referencia cuando escojas acciones para papeles que estés ensayando, monólogos, soliloquios que estás preparando para audiciones, trabajo en el salón de clases y práctica individual o con un amigo. Algunas opciones funcionarán para algunos actores, mientras que otras opciones no lo harán. La única manera en la cual podrás saber de verdad si una acción funciona para ti es que la escojas, trabajes con ella y veas qué es lo que descubres. Como de ninguna manera es exhaustiva, éste no necesita ser un documento estático, sino uno al cual puedes agregar cuando quiera que te encuentres una acción que funciona para ti. De esta manera se vuelve una herramienta privada para ti. Al usarla, recuerda cómo frasear tus opciones de acción. Por ejemplo, *Yo quiero hacerla/lo sentir amado*. Sustituye cualquier palabra de la lista por “amado” cuando consideres el usarla o no.

A

accepted- aceptado	afraid- asustado	anxious- ansioso
abused- abusado	agitated- agitado	applauded- aplaudido
abnormal- anormal	air- aire	aromatic- aromático
accused- acusado	alarmed- alarmado	aroused- exitado
action- acción	alibi- coartada	artichoke- alcachofa
addressbook- libreta de direcciones.	allergic- alérgico	ashamed- avergonzado
admired- admirado	amused- entretenido	astronaut- astronauta
adored- adorado	angry- enojado	at ease- cómodo
	annoyed- irritado	at attention-atento

attentive- atento

appreciated- apreciado

B

Bad- malo

bake- hornear

bamboozled- engañado

basement- sótano

bean- frijol

beautiful- hermoso

beer- cerveza

bewitched- embrujado

badgered- fastidiado

battered- abollado

beaten- batido/agotado/
vencido

belittled- hecho menos*

bifocals- bofocales

bookcase- librero

bootlace- agujeta de bota

boring- aburrido

bossy- mandón

brave- valiente

broken- roto

bully- acosador

C

California

calm- calmado

candle- vela

candygram- una caja

personalizada de dulces
con una nota.

capable- capaz

cape- capa

carburetor- carburador

caredfor- cuidado

caucus- camarilla

celery- apio

cellophane- celofán

certain- seguro

chalk- gis

challenged- desafiado

charmed- encantado

charming- encantador

cheap- barato

cheerful- alegre

cheese- queso

cherished- querido

chessboard

clank

Cleveland

clock- reloj

closely- cercano

coastal- costero

cocky- presumido

cold- frío

comfortable- cómodo

conceited- engreído

condiment- condimento

confidant- confidente

confident- confiado

confronted- confrontado

contemtable

(contemptible)-

despreciable

controlled- controlado

cool- cool

cornered- arrinconado

cornucopia- cornucopia

cowardly- cobardemente

crazed- loco

creepy- extraño

criticized- criticado

crossfire- fuego cruzado

cruel- cruel

crushed- aplastado

cunning- astuto

curious- curioso

D

Dangerous- peligroso

dared- desafiado

day- día

dazzled- deslumbrado

deceitful- engañoso

deceived- engañado

deceptive- engañoso

degraded- degradado

delicate- delicado

delighted- maravillado

depressed- deprimido

deserving- merecedor

desired- deseado

desperate- desesperado

dirty- sucio

disappointed-

decepcionado

disappointing-

decepcionante

disgusting- asqueroso

dismissed- despedido

divine- divino

dominated- dominado

doomed- condenado

drainingly- drenante*

drool- baba

droplets- gotitas

dull- aburrido

E

ecstatic- extático

eight- ocho

elated- exaltado

emanate- emanar

embarrassed-

avergonzado

empowered- empoderado

enchanted- encantado

encouraged- alentado

energized- energizado

enraged- enojado

entertained- entretenido

enthralled- cautivado

entrails- entrañas

envious- envidioso

equal- igual

evaporate- evaporar

excited- emocionado

exhaulted- exaltado

exhilarated- regocijado

exposed- expuesto

F

Falcon- halcón

familie- familia

fascinating- fascinante

fear- miedo

feble- debil

feminine- femenino

ferocious- feroz

fingerfood- comida de

dedor

fish skin- piel de pescado

fooled- engañado

foolish- tonto

forgive- perdonar

formica- formaica

fortunate- afortunado

frazzled- agotado

freakish- monstruoso

free- libre

frivolous- frívolo

frustrated- frustrado

furious- furioso

flawed- defectuoso

G

Gelatin- gelatina

geography- geografía

germany- Alemania

glad- alegre

glued- pegado

goober (like a)- como un

cacahuete

goon- matón

gratified- gratificado

gravy- salsa

greedy- codicioso

guilty- culpable

H

Hanging- colgante

happy- feliz

harmless- inofensivo

hated- odiado

heroic- heroico

highheel- tacón alto

honored- honrado

hopeful- esperanzado

hopeless- desesperado

horrible- horrible

horrified- horripizada

hot- caliente

how- como

humble- humilde

humiliated- humillado

hurried- apurado

hysterical- histérico

I

Idiotic- estúpido

idolized- idolatrado

ignorant- ignorante

ignored- ignorado

immature- inmaduro

immortal- inmortal

imperfect- imperfecto

important- importante

impotent- impotente

impressed- impresionado

inanimate- desanimado

included- incluido

incompetent-

incompetente

inept- inepto

inferior- inferior

inhuman- inhumano

innocent- inocente

insane- demente

insecure- inseguro

insignificant-

insignificante

inspiring- inspirador

interesting- interesante

intimidated- intimidado

intrusive- intruso

invincible- invencible

invited- invitado

irrelevant- irrelevante

irresponsible-

irresponsable

J

Jealous- celoso

jerk (like a)- como un

imbécil

joke (like a)- como un

chiste

joyful- alegre

jubilant- jubiloso

jumpstart- puentear

jumpy- asustadizo

justified- justificado

K

Knob- perilla

L

Lackluster- deslucido

lampshade- pantalla de

lámpara

laser beam- haz de luz

láser

lazy- flojo

legendary- legendario

letter- carta /letra

letteropener- abrecartas

licorice- regaliz

light- luz/ ligero

lint- hilas

loafer-vago

lonely- solo

loser (like a)- como un

perdedor

loved- amado

low- abajo

lowesome- bajo *

lucky- afortunado

lustful- libidinoso

lysander- Lisandro

(general militar de

Esparta)

M

Mad- Loco/enojado

majestic- majestuoso

manly- masculino

marble- canica

milkfrother- agitador de
leche

minty- mentolado

mustaken- equivocado

mocked- mofado

moldy- mohoso

momento- momento

monopoly-- monopolio

mortified- mortificado

mothered- mimado

motivated- motivado

moustache- bigote

mysterious- misterioso

N

Nagged-

fastidiado/criticado

nasty- asqueroso

naughty- travieso	on-the-spot- puesto en	perturbed- perturbado
nauseated- con nauseas	evidencia	pestered- acosado
nearly- casi	optimistic- optimista	phony- falso
needed- necesitado	outraged- indignado	pinecone- piña de pino
needled- picado	overwhelmed-	pious- piadoso
never- nunca	sobrepasado	pitiful- lastimoso
nervous- nervioso	owned- poseído (como	playful- juguetero
nine- nueve	que es posesión de	pliers- pinzas
noble- noble	alguien)	plunger- destapacaños
noodles- noodles	P	pompous- pomposos
normal- normal	Paleontologist-	positive- positivo
nostalgic-nostálgico	paleontólogo	possessed- poseído
nosy- metiche	panic- pánico	possessive- posesivo
nourished- nutrido	paranoia- paranoia	potent- potente
numbly-	parasite- parásito	powerful- poderoso
entimecidamente	parenthetic- parentético	powerless- desamparado
O	paste- pegar/ pasta	precious- preciado
Object- objeto	pathetic- patético	preferred- preferido
obnoxious- odioso	peaceful- tranquilo	pressured- presionado
odd- impar/ raro	peer- compañero/ espiar	pretentious- pretencioso
offended- ofendido	pellet- perdigón	proper- propio
old- viejo	peninsula- península	prophetic- profético
onedge- en el límite	Pennsylvania	protected- protegido
		proud- orgulloso

provoked- provocado

pure- puro

pushed- empujado

R

Radiant- radiante

reassured- tranquilizado

reckless- temerario

reflector- reflector

regal- de la realeza

regretful- arrepentido

rejected- rechazado

remorseful- lleno de

remordimiento

repressed- reprimido

reptile- reptil

repulsive- repulsivo

research- investigación

resented- resentido

ridiculous- ridículo

rotten- podrido

rubble- escombros

rust- óxido

rusty- oxidado

russian- ruso

S

Sad- triste

safe- seguro

salty- salado

satiated- satisfecho

satisfied- satisfecho

sauteed (in butter, in

wine, etc.- seehow of

action)- sofrito * en

mantequilla, en vino, etc.

savage- salvaje

Scandalous- escandaloso

sentimental- sentimental

serene- sereno

seven- siete

servile, servil

sexy- sexy

shaken- agitado

shakey- agitado/

inestable*

shallow- superficial

shaved- rasurado

shocked- en shock

shunned- hecho a un lado

sick- enfermo

silly- tonto

sillyputty-plastilina

sinful- pecaminoso

slimey- viscoso

slowly- lentamente

sly- astuto

small- pequeño

Smart- listo

sneeze- estornudo

snobby-fresa*

soothed- tranquilizado

sorry- perdón

special- especial

spited- escupido

split pea- chícharo

still- quito

strange- extraño

stranger (like a)- como

un extraño

strapping- fornido

strong- fuerte	tested- probado	Unwnated- no deseado
stubborn- necio	/examinado	Utah shakeapeare
stupid- estúpido	thanked- agradecido	festival*
sunburn- quemadura de sol	third- tercero	Upset- alterado
sunburst- rayo de sol	threatened- amenzado	Useless- inútil
subordinate- subordinado	thumb (my)- my pulgar	V
superior- superior	tom Collins- Tom Collins	Valued- valorado
sure- seguro	toothpick- palillo	victim- víctima
surprised- sorprendido	trapped- atrapado	victimized- victimizado
suspected- sospechado de	travel- viajar	vindicated- reivindicado
suspend- suspender	treasured- atesorado	violated- violado
sweet- dulce	tricky- truculento	W
sympathetic- comprensivo	troll- molestón	Wanted- querido / deseado
T	trusted- confiado	warm- caluroso
Table of contents- tabla de contenidos	tuning- sintonización	warned- advertido
tamed- domado	turned-on- encendido	wary- cauteloso
teased- molestado	U	washed-.up- agotado
tedious- tedioso	Unified- unificado	wasted- desperdiciado
tempted- tentado	unifier- unificador	weary- cansado
terracotta- terracotta *	Unique- único	weird- extraño
	Unnerved- enervado	
	Unstable- inestable	

welcome- bienvenido

worthless- devaluado

Yes- sí

wetblanket- aguafiestas

worthy- digno

Z

who- quien

woven- tejido

wild- salvaje

wrong- equivocado

Zoologist- zoólogo.

wise- sabio

Y

worried- preocupado

Apéndice 3

SIELER, Alan. Coaching to the human Soul: Ontological coaching and Deep Change: Volume II: Emotional Learning and Ontological Coaching. Newfield: Australia, 2007

Hojas entregadas a los alumnos como parte de la materia de Actuación IV en el periodo de enero a mayo de 2012 con la finalidad de ahondar más en el vocabulario necesario para expresar emociones a través de las cuáles jugar una acción.

A continuación se presenta una traducción de los fragmentos significativos del texto, pues se cree que demuestran una parte importante de lo que, para el profesor, significan las emociones.

Durante la traducción de varias palabras, se encontraron casos en los que una traducción directa tenía poco sentido. Éstos casos se han marcado con un asterisco (*).

world. It is *from and through distinctions* that we bring particular worlds into existence. The more distinctions the coach has available to observe the emotional world, the more resourceful her or she is likely to be for coaching clients. For this reason coaches are encouraged to continually expand the range of distinctions they have available for observing the domain of moods and emotions. The way this can be done is by developing a more extensive Emotional Vocabulary.

It is unlikely that your school experience included learning lists of words that are labels for emotions, let alone consider the meaning of each word. Yet there are over two thousand words in the English language for moods and emotions, indicating the richness and complexity of our emotional experiences.

Two ways coaches can extend their Emotional Vocabulary are:

- continually adding to a list of words that are labels for moods and emotions; and
- conceptualising many emotions as part of Families of Emotions.

Reflective Activity 14

- Preferably with one or two other people, spend ten minutes generating as many “emotional label” words as you can.
- On your own or with others, spend another ten minutes going through a dictionary and making a list of the emotional words you find. Ask someone else to do the same thing and compare lists.
- What difference does it make for you as an emotional learner to have completed this exercise?

In Appendix B you will find an extensive list of words for moods and emotions that are likely to be helpful for expanding your Emotional Vocabulary and awareness about the rich diversity of emotions.

A word of caution is in order in relation to developing an Emotional Vocabulary. Emotions are more than the labels we assign to them, for they are felt experiences within the body. *The label is not the emotion.* The words we use for emotions are only pointers or indicators; they do not encompass the depth and complexity of many of our emotional experiences. Language can be a powerful aid to enrich our emotional awareness, but on its own it is likely to be insufficient to fully connect us with our emotional experiences.

The second way coaches can extend their Emotional Vocabulary is to conceptualise many emotions as clusters of related emotions, or Families of Emotions. Families of Emotions for the nine emotions covered in this chapter are shown below in Figure 3.

Happiness/Joy	Sadness	Fear
Joyful Elated Ecstatic Delighted Overjoyed Pleased	Sorrow Dejected Down Low Grieving	Scared Anxious Dread Panic Nervous Tentative
Anger	Surprise	Disgust
Peeved Irritated Annoyed Hate Furious Enraged	Amazed Astonished Bewildered Stunned Shocked Incredulous	Loath Revulsion Disgraceful Abhor Noxious Obnoxious
Shame	Curiosity	Love
Ashamed Disgraced Embarrassed	Fascinated Absorbed Engrossed Enamoured	Adore Admire Accept Respect

Figure 3. Some Families of Emotions

• anxiety	• guilt
• grief	• pride
• dejection	• helplessness
• despair	• patience
• love	• affirmation
• tender feelings	• surprise
• devotion	• astonishment
• sulkiness	• fear
• determination	• horror
• hatred and anger	• shame
• disdain	• shyness
• contempt	• modesty
• disgust	

Darwin's ideas on facial expressions and emotions provided the basis for psychologist Paul Ekman's research on nonverbal behaviour and emotions.¹ From his own cross-cultural observations, Ekman concluded that there is a basic set of human emotions reflected in facial expressions. He initially identified *happiness, sadness, fear, anger, disgust* and *surprise*, later adding *contempt, embarrassment, guilt* and *shame*.² Ekman's expanded set of basic emotions is consistent with the views of other psychologists who have researched the idea of a basic set of human emotions.³

Ekman suggests that each emotion is not a single emotional state, but should rather be considered as part of a family of related emotional states.⁴ Referring back to Darwin's list of emotions, we can see that some of the emotions on the list can be combined in clusters or families, for example, love and tender feelings, surprise and astonishment, and shyness and modesty. The concept of "families of emotions" is taken up later in the chapter.

Before a suggested set of Some Basic Human Emotions is presented it is important to note Robert Solomon's objections to the notion of basic emotions. He argues that identifying basic emotions risks treating emotions as "static atoms which could be added together into so many molecules. But which emotions are 'basic' is not a fact of 'human nature', but a fact about the surreality of some particular people".⁵ Solomon further contends that reducing emotions to a set of basic emotions "makes it impossible to appreciate the richness of our emotional lives".⁶

Some Basic Human Emotions

The set of Some Basic Human Emotions presented below is not definitive, nor is it intended to detract from the development of an expanded awareness of the richness of our emotional lives. The purpose of the framework is to provide an entry point for the coach into the fascinating diversity and mystery of the emotional world, and encourage continual inquiry into the existential domain of moods and emotions. The framework is intended, therefore, to be a point of reference for coaches to enhance the precision of their observations in the emotional domain, and develop their ability to work constructively with the coachee's emotions. You are encouraged to build your own list of emotions and in the process expand the distinctions you have available to develop your Emotional Acuity.

Just as Some Basic Linguistic Acts formed an important part of the "linguistic tool kit" of the ontological coach, so Some Basic Human Emotions can be a very useful part of the ontological coach's "emotional tool kit".

Building on the ideas of Darwin, Ekman and other psychologists, nine emotions are proposed as a set of Some Basic Human Emotions:

- happiness/joy;
- sadness;
- anger;
- fear;

- surprise;
- disgust;
- shame;
- curiosity; and
- love.

It is worth emphasising that each of the above emotions, and many other emotions, can be experienced at different levels of intensity and magnitude, influenced by assessments of the extent to which our concerns have or have not been taken care of.

An interpretive structure of emotions

Knowing the labels of emotions can be helpful, but this is unlikely in itself to be sufficient to support the coach to work respectfully and competently with the coachee's emotional spaces. To facilitate the coachee's Emotional Learning it is essential that the coach has a working familiarity with the ways specific emotions are likely to shape the formation of reality and behaviour.

The twelve elements of an ontological interpretation of emotions presented in the previous chapter provide the basis for an interpretive structure of emotions. This can be a valuable resource to engage the coachee in conversation about the nature and effect of specific emotions they have been experiencing.

There are three components of an ontological interpretation of emotions.

- Emotions are spaces of possibility, orienting us to observe the world in a particular manner.
- Emotions can be regarded as having narrative structures, which can be presented as linguistic reconstructions of different emotions.
- Emotions are predispositions for action that orient us to specific types of behaviour.

Specific interpretations for each of the proposed Basic Human Emotions can be developed.

Some comments about emotions as predispositions for action are appropriate in order to appreciate the power of emotions to influence behaviour. The involvement of the body in emotions means that for each emotion the body becomes prepared to engage with the world, physically and conversationally, in a particular way.

[Our emotions] organise our lived experience ... [They are] a kind of somatic event (fatigue, chest pain, goose flesh) and/or affective event (panic, expansiveness, emptiness) experienced as a kind of perception (of loss, gain, threat, possibility) *linked to a kind of plan (attack, withdraw, confess, hide, explore)* (italics added).⁷

As noted previously, our emotions not only predispose us towards certain behaviours, they also predispose us away from certain behaviours and close off the possibility of specific actions. For example, it is unlikely we will engage in amorous behaviour when we are angry. An essential part of the competence of the ontological coach is ready familiarity with the behaviours that are likely to flow from specific emotions.

In the following sections, an interpretive structure is outlined for each of the nine emotions in the Basic Human Emotions framework. A general description of the "outlook on the world" provided by each emotion will be followed by a linguistic reconstruction and interpretation of the fundamental behavioural predisposition.

Happiness/Joy

In happiness and joy we are filled with pleasure and experience a highly positive view of the world, including possibilities for the future. This emotional space of strong positivity arises when we assess that one or more of our important concerns have been addressed. We are joyful not only about circumstances that directly pertain to our own lives; for example, moving into a new house, the birth of a child or a wonderful holiday. We can also be joyful about positive events in others' lives; for example, the marriage of a son or daughter, success for our partner and pleasure at the good fortune of friends.



appendix B

Emotional Vocabulary

able	apologetic	blissful
accepted	appreciative	blue
adored	apprehensive	bored
adoring	aroused	bubbly
affectionate	arrogant	buoyant
affronted	ashamed	burdened
aggravated	assertive	calm
aggressive	attached	captivated
aggrieved	attacked	cared for
aghast	awful	caring
agitated	bad-tempered	cautious
agony	baffled	celebratory
alarmed	balanced	centred
alert	bashful	charmed
alive	beautiful	cheated
aloof	befuddled	cheerful
ambitious	beleaguered	cherished
angry	bemused	childlike
anguished	betrayed	cold-hearted
annoyed	bewildered	comfortable
anticipation	bewitched	communicative
anxious	black	compassionate
apathetic	black & blue	competent

compulsive	detached	expressive
conceited	devastated	exuberant
concerned	disappointed	fantastic
condemned	disengaged	fearful
confident	disgruntled	feeble
confrontational	disgusted	feverish
confronted	disjointed	flat
confused	dismayed	flippant
connected	dismissive	flirtatious
consumed	distant	flustered
contemplative	distraught	foolish
contemptuous	distressed	forceful
contented	disturbed	forgiving
contrary	dominated	foul
controlling	done-for	frantic
crabby	down in the mouth	frenzied
cranky	drained	fretful
crappy	dynamic	frightened
creative	eager	frosty
critical	ecstatic	frustrated
cross	edgy	funny
crushed	effective	furious
cunning	elated	furtive
curious	electric	generous
curt	eloquent	giving
cynical	embarrassed	glad
daring	empathetic	glum
defeated	empowered	good
defensive	energetic	grateful
degraded	energised	great
déjà vu	enervated	greedy
dejected	engaged	gregarious
delicate	enlightened	grief-stricken
delighted	enlivened	gruff
delirious	enraged	grumpy
dependable	enthusiastic	guilty
depressed	envious	gutted
desirable	euphoric	happy
desired	exasperated	hate
desirous	excited	heartless
desolate	exhausted	helpful
despair	exhilarated	helpless
desperate	expansive	high
despondent	expectant	hopeful

hopeless	languid	peaceful
horrible	lazy	peaky
horrified	left out	pensive
hostile	levity	perplexed
humble	light	persecuted
humiliated	listless	persevering
hurt	lonely	perturbed
hysterical	loopy	pessimistic
icy	loquacious	petulant
ignored	lost	philosophical
impatient	loving	picky
imposed upon	low	pissed-off
impotent	lustful	pleased
in the pink	mad	ponderous
incapable	manic	positive
incompetent	maudlin	potent
indecisive	mean	powerful
indifferent	melancholy	powerless
inept	miserable	pressured
infatuated	mixed-up	pretentious
infuriated	morbid	prophetic
inquisitive	morose	protective
insatiable	muddled	proud
insecure	nasty	pumped
intense	negative	pushy
intimidated	nervous	put out
intrigued	nostalgic	put upon
irascible	numb	rage
irked	obsessive	rambunctious
ironic	okay	rapacious
irrelevant	on edge	reflective
irreverent	open	rejected
irritable	optimistic	relaxed
irritated	out of sorts	relevant
isolated	outraged	relieved
jealous	overjoyed	remorseful
joyful	overlooked	resentful
joyous	overwhelmed	reserved
jubilant	overwrought	resigned
judgemental	panic	resilient
jumpy	panicky	resistant
kind	paranoid	reticent
labile	passionate	reverent
	passive	romantic

sad	spirited	trusted
sarcastic	spiteful	trusting
sated	still	twitchy
satisfied	stolid	unclear
savage	strong	undecided
scared	stubborn	underwhelmed
sceptical	stunned	unqualified
scornful	stupid	unsociable
seething	sturdy	unsure
self-pitying	stymied	up-beat
sensitive	subdued	upset
sensual	submissive	uptight
sentimental	sunny	vague
serendipitous	superior	vengeful
serene	surprised	vicious
servile	suspicious	violent
sexy	sweet	vulnerable
shaken	sympathetic	wan
shifty	tempestuous	wary
shocked	tense	washed-up
shook-up	tenuous	weak
short-tempered	terrible	weary
shut-off	the blues	weepy
shy	thrilled	weird
sincere	thwarted	wistful
sly	tickled pink	wonderful
snitchy	timid	wondering
sociable	tired	wonderment
solemn	tolerant	worried
sorrowful	touchy	wrathful
soulful	trapped	zany
spent	troubled	zealous

With thanks to Laurel Thompson for compiling the list from an activity in the *Diploma of Ontological Coaching*.

En el apéndice B encontrarás una lista extensa de palabras para humores y emociones que son probablemente útiles para expandir tu vocabulario emocional y conciencia sobre la rica diversidad de emociones

Una palabra de cuidado es necesaria con relación a el desarrollo del vocabulario emocional. Las emociones son más que las etiquetas que les asignamos, pues son experiencias sensibles dentro del cuerpo *La etiqueta no es la emoción* Las palabras que usamos para emociones son indicadores y puntero; ellas no abarcan la profundidad y complejidad de muchas de nuestras experiencias emocionales El lenguaje puede ser una ayuda poderosa para enriquecer nuestra conciencia emocional, pero por sí mismo es probable que sea insuficiente para conectar completamente con nuestras experiencias emocionales.

La segunda manera en que los coaches pueden extender su vocabulario emocional es conceptualizar muchas emociones como racimos de emociones relacionadas, o Familias de Emociones Familias de Emociones para las nueve emociones que se cubren en este capítulo se muestran abajo en la Figura 3.

Felicidad / Alegría	Tristeza	Miedo
Feliz Alegre Exaltado Enfervorizado Encantado Lleno de alegría Satisfecho	Pena Rechazado Por tierra Reducido Duelo	Asustado Ansioso Pavor Pánico Nervioso Tentativo
Enojo	Sorpresa	Asco
Furioso Irritado Molesto Odio Furioso Enfurecido	Asombrado Sorprendido Desconcertado Aturdido En shock Incrédulo	Detestar Repulsión Vergonzoso Aborrecer Nocivo Desagradable
Vergüenza	Curiosidad	Amor
Apenado Deshonrado Apenado	Fascinado Absorto Enamorado	Adorar Admirar Aceptar Respetar

ALGUNAS EMOCIONES HUMANAS BÁSICAS

El set de Emociones Humanas Básicas presentado abajo no es definitivo, ni se propone que reste al desarrollo de una expandida conciencia de la riqueza de nuestras vidas emocionales. El propósito del armazón es proveer un punto de entrada para el coach hacia la fascinante diversidad y misterio del mundo emocional, y alentar la investigación continua del dominio existencial de humores y emociones. Entonces el marco tiene el propósito de ser una referencia para los coaches para mejorar la precisión de sus observaciones en el dominio emocional y desarrollar su habilidad para trabajar de una manera constructiva con las emociones del coacheado coachee. Se te incentiva a construir tu propia lista de emociones y en el proceso, expandir las distinciones que tienes disponible para desarrollar tu agudeza emocional.

Como algunos actos básicos lingüísticos formaron parte importante del “juego de herramientas lingüísticas” del coach ontológico, así es que algunas Emociones Humanas Básicas pueden ser una parte muy útil del “juego de herramientas emocionales” del coach ontológico.

Tomando como base las ideas de Darwin, Ekman y otros psicólogos, nueve emociones son propuestas como un set de Algunas Emociones Humanas Básicas:

- felicidad/alegría;
- tristeza;
- enojo;
- miedo;
- sorpresa;
- asco;
- pena;
- curiosidad; y
- amor.

Vale la pena enfatizar que cada una de las emociones anteriores, y muchas otras emociones, pueden ser expresadas a diferentes niveles de intensidad y magnitud, influenciadas por evaluaciones de la extensión hacia las cuales nuestras preocupaciones han, o no han sido cuidadas.

UNA ESTRUCTURA INTERPRETATIVA DE EMOCIONES

Sabiendo las etiquetas de emociones puede ser provechoso, pero es poco probable que por sí mismo sea suficiente para apoyar al coach para trabajar respetuosamente y competentemente con los espacios emocionales del coacheado. Para facilitar el Aprendizaje Emocional del coacheado tiene una familiaridad funcional de la manera en la que emociones específicas son probables de formar la realidad y el comportamiento.

Los doce elementos de una interpretación ontológica de emociones presentados en el anterior capítulo proveen las bases para una estructura interpretativa de las emociones. Esto puede ser un recurso valioso para enganchar al coacheado en conversación sobre la naturaleza y el efecto de emociones específicas que han estado experimentando.

Hay tres componentes de una interpretación ontológica de las emociones:

- Emociones son espacios de posibilidad, orientándonos para observar el mundo de una manera particular.
- Emociones pueden ser vistas como teniendo estructuras que pueden ser presentadas como reconstrucciones lingüísticas de diferentes emociones.
- Emociones son predisposiciones para acciones que nos orientes hacia diferentes tipos de comportamiento.

Interpretaciones específicas para cada una de las propuestas Emociones Humanas Básicas pueden ser desarrolladas.

Algunos comentarios sobre emociones son predisposiciones para acción que son apropiadas para poder apreciar el poder de emociones que influencien comportamiento. La participación del cuerpo en emociones significa que, para cada emoción, el cuerpo se prepara para abordar el mundo, físicamente y de manera conversacional de una manera particular.

[Nuestras emociones] organizan nuestra experiencia vivida... [Ellas son] una suerte de evento somático (fatiga, dolor de pecho, piel de gallina) y/o un evento afectivo (pánico, expansibilidad, vacío) experimentado como una clase de percepción (de pérdida, ganancia, amenaza, posibilidad) *relacionado con un tipo de plan (ataque, retirarse, confesar, esconder, explorar)* (cursivas agregadas).

Como se notó previamente, nuestras emociones no sólo nos predisponen hacia cierto comportamiento, sino que también nos predisponen a alejarnos de ciertos actos y cerrarnos a la posibilidad de acciones específicas. Por ejemplo, es poco probable que nos atraiga el comportamiento amoroso cuando estamos enojados. Una parte esencial de la competencia del coach ontológico es familiaridad lista con los comportamientos que son probables de fluir de emociones específicas.

En las siguientes secciones, una estructura interpretativa se delinea para cada una de las nueve emociones en el marco de las Emociones Humanas Básicas. Una descripción general del “panorama del mundo” provisto por cada emoción será seguido por una reconstrucción lingüística e interpretación de la predisposición fundamental del comportamiento.

Vocabulario emocional

able	capaz	bewitched	embruñado
accepted	aceptado	black	negro*
adored	adorado	black & blue	amorado
adoring	adorador	blissful	dichoso
affectionate	cariñoso	blue	triste
affronted	afrentado	bored	aburrido
aggravated	agravado	bubbly	burbujeante
aggressive	agresivo	buoyant	boyante
aggrieved	agraviado	burdened	agobiado
aghost	atónito	calm	calmado
agitated	agitado	captivated	cautivo
agony	agonía	cared for	cuidado *
alarmed	alarmado	caring	que cuida *
alert	alerta	cautious	cauteloso
alive	vivo	celebratory	de celebración *
aloof	apartado	centred	centrado
ambitious	ambicioso	charmed	encantado
angry	enojado	cheated	engañado
anguished	angustiado	cheerful	alegre
annoyed	irritado	cherished	querido
anticipation	anticipación	childlike	infantil
anxious	ansioso	cold-hearted	de corazón frío*
apathetic	apático	comfortable	cómodo
apologetic	apologético	communicative	comunicativo
appreciative	agradecido	compassionate	compasivo
apprehensive	aprensivo	competent	competente
aroused	excitado	compulsive	compulsivo
arrogant	arrogante	conceited	engreído
ashamed	avergonzado	concerned	preocupado
assertive	asertivo	condemned	condenado
attached	adjunto	confident	confiado
attacked	atacado	confrontational	confrontación*
awful	horrible	confronted	confrontado
bad-tempered	de mal humor	confused	confundido
baffled	desconcertado	connected	conectado
balanced	equilibrado	consumed	consumado
bashful	tímido	contemplative	contemplativo
beautiful	hermoso	contemptuous	desdeñoso
befuddled	atontado	contented	satisfecho
beleaguered	asediado	contrary	contrario*
bemused	abstraído	controlling	controlador
betrayed	traicionado	crabby	osco
bewildered	desconcertado	cranky	de mal humor

crappy	de mierda	drained	drenado*
creative	creativo	dynamic	dinámico
critical	crítico	eager	ansioso
cross	molesto	ecstatic	extático*
crushed	aplastado	edgy	nervioso
cunning	astuto	effective	eficaz
curious	curioso	elated	enfervorizado*
curt	brusco *	electric	eléctrico
cynical	cínico	eloquent	elocuente
daring	atrevido	embarrassed	avergonzado
defeated	derrotado	empathetic	empático
defensive	a la defensiva	empowered	facultado*
degraded	degradado	energetic	energético
déjà vu	déjà vu	energized	energizado
dejected	desanimado	enervated	enervado
delicate	delicado	engaged	comprometido
delighted	complacido *	enlightened	culto *
delirious	delirante	enlivened	amenizado
dependable	confiable	enraged	enfurecido
depressed	deprimido	enthusiastic	entusiasta
desirable	deseable	envious	envidioso
desired	deseado	euphoric	eufórico
desirous	deseoso	exasperated	exasperado
desolate	asolado	excited	emocionado
despair	desesperación	exhausted	agotado
desperate	desesperado	exhilarated	regocijo
despondent	desanimado	expansive	expansivo
detached	desinteresado*	expectant	expectante
devastated	devastado	expressive	expresivo
disappointed	decepcionado	exuberant	exuberante
disengaged	desacoplado	fantastic	fantástico
disgruntled	descontento	fearful	temeroso
disgusted	asqueado	feeble	débil
disjointed	desarticulado	feverish	febril
dismayed	consternado	flat	llano*
dismissive	desdeñoso	flippant	ligero
distant	distante	flirtatious	coqueto
distraught	loco	flustered	aturdido
distressed	afligido	foolish	tonto
disturbed	perturbado	forceful	vigoroso
dominated	dominado	forgiving	indulgente
done-for	arruinado	foul	fétido
down in the mouth	triste	frantic	desenfrenado
		frenzied	frenético

fretful	inquieto	indifferent	indiferente
frightened	asustado	inept	inepto
frosty	escarchado	infatuated	enamorado
frustrated	frustrado	infuriated	enfurecido
funny	gracioso	inquisitive	inquisitivo
furious	furioso	insatiable	insaciable
furtive	furtivo	insecure	inseguro
generous	generoso	intense	intenso
giving	dadivoso	intimidated	intimidado
glad	contento	intrigued	intrigado
glum	sombrío	irascible	irascible
good	bueno/ bien	irked	irritado
great	estupendo	ironic	irónico
greedy	codicioso	irrelevant	irrelevante
gregarious	gregario	irritable	irritable
grief-stricken	desconsolado	irritated	irritado
gruff	brusco	isolated	aislado
grumpy	gruñón	jealous	celoso
guilty	culpable	jovial	jovial
gutted	eviscerado	joyful	alegre
happy	contento	joyous	regocijado
hate	odio	jubilant	jubiloso
heartless	cruel	judgemental	crítico
helpful	servicial	jumpy	asustadizo
helpless	indefenso	kind	amable
high	superior/ elevado	labile	lábil
hopeful	esperanzado	languid	lánguido
hopeless	sin esperanza	lazy	perezoso
horrible	horrible	left out	excluido
horrified	horrorizada	levity	frivolidad
hostile	hostil	light	ligero
humble	humilde	listless	apático
humiliated	humillado	lonely	solitario
hurt	herido	loopy	chiflado
hysterical	histérico	loquacious	locuaz
icy	glacial/ frío	lost	perdido
ignored	ignorado	loving	amoroso
impatient	impaciente	low	bajo
imposed upon	impuesto*	lustful	libidinoso
impotent	impotente	mad	enojado
in the pink	saludable/funciona	manic	maníaco
incapable	incapaz	maudlin	llorón
incompetent	incompetente	mean	ruin
indecisive	indeciso	melancholy	melancolía

miserable	miserable	pretentious	pretencioso
mixed-up	confundido	prophetic	profético
morbid	mórbido	protective	protector
morose	malhumorado	proud	orgullosa
muddled	embrollado	pumped	motivado*
nasty	asqueroso	pushy	voluntarioso
negative	negativo	put out	apagado
nervous	nervioso	put upon	puesto sobre*
nostalgic	nostálgico	rage	rabia
numb	entumecido	rambunctious	bullicioso
obsessive	obsesionante	rapacious	rapaz
okay	bien	reflective	reflexivo
on edge	nervioso	rejected	rechazado
open	abierto	relaxed	relajado
optimistic	optimista	relevant	pertinente
out of sorts	de mal humor	relieved	aliviado
outraged	indignados	remorseful	arrepentido
overjoyed	lleno de alegría	resentful	resentido
overlooked	pasado por alto	reserved	reservado
overwhelmed	abrumado	resigned	resignado
overwrought	sobreexcitado	resilient	flexible
panic	pánico	resistant	resistente
panicky	paniqueado	reticent	reticente
paranoid	paranoico	reverent	reverente
passionate	apasionado	romantic	romántico
passive	pasivo	sad	triste
peaceful	pacífico	sarcastic	sarcástico
peaky	pálido/enfermo	sated	harto
pensive	pensativo	satisfied	satisfecho
perplexed	perplejo	savage	salvaje
persecuted	perseguido	scared	asustado
persevering	perseverante	sceptical	escéptico
perturbed	perturbado	scornful	desdeñoso
pessimistic	pesimista	seething	hirviendo
petulant	petulante	self-pitying	autocompasivos
philosophical	filosófico	sensitive	sensible
picky	quisquilloso	sensual	sensual
pissed-off	enfadado	sentimental	sentimental
pleased	satisfecho	serendipitous	fortuito
ponderous	pesado	serene	sereno
potent	potente	servile	servil
powerful	poderoso	sexy	sexy
powerless	impotente	shaken	agitado
pressured	presionado	shifty	sospechoso

shocked	conmocionado	timid	tímido
shook-up	sacudido	tired	cansado
short-tempered	de mecha corta	tolerant	tolerante
shut-off	apagado	touchy	sensible
shy	tímido	trapped	atrapado
sincere	sincero	troubled	preocupado
sly	astuto	trusted	de confianza
snitchy	soplón *	trusting	confiado
sociable	sociable	twitchy	crispado
solemn	solemne	unclear	poco claro
sorrowful	afligido	undecided	indeciso
soulful	conmoverdor	underwhelmed	****
spent	gastado	unqualified	poco calificado
spirited	enérgico	unsociable	esquivo
spiteful	malévolo	unsure	inseguro
still	inmóvil	up-beat	optimista
stolid	flemático	upset	alterado
strong	fuerte	uptight	tenso
stubborn	obstinado	vague	vago
stunned	aturdido	vengeful	vengativo
stupid	estúpido	vicious	vicioso
sturdy	robusto	violent	violento
stymied	obstaculizado	vulnerable	vulnerable
subdued	suave *	wan	pálido
submissive	sumiso	wary	cauteloso
sunny	soleado	washed-up	deslavado
superior	superior	weak	débil
surprised	sorprendido	weary	cansado
suspicious	suspical	weepy	llorón
sweet	dulce	weird	extraño
sympathetic	empático	wistful	anhelante
tempestuous	tempestuoso	wonderful	maravilloso
tense	tenso	wondering	maravilloso
tenuous	tenue	wonderment	admiración
terrible	terrible	worried	preocupado
the blues	deprimido	wrathful	colérico
thrilled	emocionado	zany	loco
thwarted	frustrado	zealous	celoso
tickled pink	maravillado		

Apéndice 4

Programa de la clase de Actuación. Más allá del realismo impartida por Joe Alberti en el periodo de otoño (agosto a diciembre) de 2011.

En el programa se presentan los objetivos del programa, la descripción del curso y los requerimientos, tanto de lectura como de asistencia y comportamiento en clase.

Se concentra el programa en explicar que el énfasis del curso será en aprender una metodología de actuación que se puede aplicar prácticamente a todas las obras; posteriormente, los estudiantes aprenderán la aplicación de la metodología básica específica para las obras no-realistas. El objetivo del trabajo es que el alumno sea capaz de reconocer lo estético de la escritura no-realista, que se transforme a sí mismo como actor hacia un personaje tridimensional y/o estereotípico; hacer decisiones audaces, fuertes y apropiadas y se realicen esas acciones a través de la acción en el trabajo de clase, ensayos y las representaciones

THEA 432, Beyond Realism: Fall, 2011**Instructor:** Joe Alberti**Office Hours:** By Appointment**Email:** jalber02@unm.edu**Times:** Mondays and Wednesdays, 4:00-5:50 pm**First Section of Semester:** Pragmatic Understanding of the Writing Aesthetic, the Methodology and Three Levels of Theatrical Reality through Lecture, Discussion and Exercise**Second Section of Semester:** Application to First Full Scenes**Third Section of Semester:** Application to Final Scenes**Fourth Section of Semester:** Rehearsing Final Scenes for Performance**Fifth Section of Semester:** Performing Final Scenes for Invited Audience**Course Description:**

This is a scene study course. The student will learn to recognize, identify and understand the writing aesthetics of plays "beyond realism." The student will learn a specific acting methodology that is applicable to nearly all plays. The student will then learn an advanced application of the basic methodology specifically for non-realistic plays. The class will include vocal and physical exercises, lectures, discussions, and application of the methodology using a variety of exercises and texts. An end-of-semester performance for an invited audience will constitute a final exam. This live performance will offer a specific learning environment to help synthesize the semester's work, thus providing the possibility for a visceral understanding of the methodology. The goal of the work is to empower you to recognize the aesthetics of non-realistic writing, to transform yourself, as actor, into three-dimensional and/or stereotype characters, to make bold, strong, and appropriate choices, and to realize those choices through action in class-work, rehearsal and performance.

Course Objectives:

- To understand non-realistic dramatic literature for performance
- To understand and affectively apply a basic acting methodology to non-realistic plays
- To understand and apply the advanced training approach, "Three Levels of Theatrical Reality" to non-realistic plays

Playwrights: The following list constitutes some **but not all** of the playwrights whose plays we may use in our work.

Samuel Beckett
 Bertolt Brecht
 Gene Genet
 Eugene Ionesco
 Len Jenkins
 David Mamet
 Martin McDonough
 Eric Overmeyer
 Susan-Lori Parks
 Sam Shepard

Attendance and Participation:

Students are required to attend every session on time and ready to work. Three tardies equal an unexcused absence. Three unexcused absences will drop your grade one level, five unexcused absences will drop you from the course with a fail. You are allowed one unexcused absence for the semester. *You cannot make up unexcused absences.* If you are ill or injured or have a family emergency and miss five classes, you will be dropped from the course with an incomplete or a withdrawal with a grade of either pass or fail, depending on your status in the class at that time. You are expected to participate fully, be present in the moment, and proceed with each exercise until you have found a new level of discovery. As we near the end of the

semester, you will need to be available to meet with me outside of class times in order to prepare for the final exam/performance.

Dress code:

Loose comfortable clothing for daily class exercises. Costumes that approximate appropriate attire for a given character in a given scene.

Readings:

You will be required to read the plays that you will be using for scenes. There will be other readings in the form of short handouts, some from my book, if/as I see necessary/helpful.

Written Assignments:

There are no written assignments. However, you will be required to turn in copies of your annotated scripts, which include notes on objectives, actions and levels of reality you will be applying. The annotated scripts are due after we finish working on a given piece.

Grading:

Attendance and participation: 60%

Progression and change: 10%

Scenes and assignments: 20%

Final Exam: 10%

Breaks:

Labor Day: September 5

Fall Break: October 13 and 14

Thanksgiving Holiday: November 24 and 25

Final Live Performance: TBA

Production Attendance:

Students are encouraged to attend all UNM theatre and dance productions. We will discuss the theatre productions from an acting perspective during the week after performance.

THEA 432, MÁS ALLÁ DEL REALISMO: Otoño, 2011

INSTRUCTOR: Joe Alberti

HORARIO DE OFICINA: A través de cita

CORREO ELECTRÓNICO: jalber02@unm.edu

HORARIO: Lunes y miércoles, 4.00- 5.50 pm

Primera sección del semestre: Entendimiento pragmático de la estética de escritura, la metodología y los tres niveles de la realidad teatral a través de la lectura, discusión y ejercicio.

Segunda sección del semestre: Aplicar a las primeras escenas completas.

Tercera sección del semestre: Aplicar a las escenas finales

Cuarta sección del semestre: Ensayar las escenas finales de la presentación.

Quinta sección del semestre: Presentar las escenas finales para la audiencia invitadas.

Descripción del curso:

Este es un curso de estudio de escenas. El estudiante va a aprender a reconocer, identificar y entender la estética escrita de obras “más allá del realismo”. El estudiante va a aprender una metodología de actuación específica que es aplicable a casi cualquier obra. El estudiante después va a aprender una aplicación avanzada de la metodología básica, específicamente para obras no-realistas. La clase incluirá ejercicios vocales y físicos, clases, discusiones y la aplicación de la metodología usando una variedad de ejercicios y textos. Una presentación al final de semestre para una audiencia invitada constituirá un examen final. Esta presentación en vivo ofrecerá la posibilidad de un entendimiento visceral de la metodología. El objetivo del trabajo es empoderarte para reconocer la estética de la escritura no realista, que te transformes a ti mismo, como actor, al personaje tridimensional y/o estereotipo, para tomar audaces, fuertes y elecciones apropiadas y realizar esas elecciones a través de la acción con trabajo en clase, ensayos y presentaciones.

Objetivos del curso:

- Entender la literatura dramática no realista para la escena
- Entender y efectivamente aplicar una metodología de actuación a obras no-realistas
- Entender y aplicar la aproximación de entrenamiento avanzado, “Tres niveles de la realidad teatral” a obras no-realistas

Dramaturgos: La siguiente lista constituye algunos, mas no todos, los dramaturgos cuyas obras podemos usar en nuestro trabajo.

Samuel Beckett

Bertolt Brecht

Gene Genet

Eugene Ionesco

Len Jenkins

David Mamet
Martin McDonough
Eric Overmeyer
Susan-Lori Parks
Sam Shepard

Asistencia y participación:

Es necesario para los estudiantes atender cada sesión a tiempo y listo para trabajar. Tres retardos serán tomados como una ausencia injustificada. Tres ausencias injustificadas bajarán tu calificación un nivel, cinco ausencias sin justificante te darán de baja del curso con un no aprobado. Está permitida una falta sin justificante por el semestre. *No se pueden resarcir las faltas sin justificante.* Si estás enfermo o lastimado o tienes una emergencia familiar y pierdes cinco clases, se te dará de baja del curso con un incompleto o una retracción con calificación ya sea de aprobatoria o reprobatoria, dependiendo de tu status en la clase al momento. Se espera que participes completamente, estés presente en el momento y procedas con cada ejercicio hasta que hayas encontrado un nuevo nivel de descubrimiento. Mientras nos acercamos al final del semestre, necesitarás estar disponible para verme fuera del horario de clases para poder preparar el examen final/ presentación.

Código de vestimenta:

Ropa floja y cómoda para los ejercicios diarios de clase. Vestuario que se aproxima a la vestimenta propia para un personaje especial en una escena particular.

Lecturas:

Será necesario leer las obras que usarás para las escenas. Habrá otras lecturas en la forma de pequeños impresos, algunos de mi libro si/como se vean necesarias/útiles.

Trabajos escritos:

No hay trabajos escritos. Sin embargo, será necesario que entregues copias de tus libretos con anotaciones, lo cual incluye notas en los superobjetivos, objetivos y opciones de acción. Los libretos con anotaciones se entregarán después de que termine el trabajo con una escena específica.

Calificaciones

Asistencia y participación: 60%

Progresión y cambio: 10%

Escenas y tareas: 20%

Examen final: 10%

Descansos

Día del trabajo: 5 de septiembre

Puente de otoño: 13 y 14 de octubre

Día de acción de gracias: 24 y 25 de noviembre

Presentación final en vivo: Será anunciada.

Asistencia a las producciones: Se alienta a los estudiantes a atender todas las producciones de teatro y danza de la UNM. Discutiremos las producciones teatrales desde una perspectiva de actuación durante la semana después de las funciones.

Apéndice 5

Shepard, Sam, Chaikin, Joseph. *Tongue*. Sin referencias.

Entregado como parte de los ejercicios de actuación para la elección y el juego de acciones en la clase de Actuación. Más allá del realismo. En el periodo de agosto a diciembre de 2011.

SCENE: Bare stage. Black backdrop in semicircle upstage. Downstage center at the extreme edge, a straight-backed chair draped in a bright Mexican blanket (simple, traditional design). The blanket provides the only color. Directly behind the chair is a low platform raised about a foot off the stage floor, measuring about four feet square. On the platform are the various percussion instruments arranged in a semicircle, visible to the audience from the sides. The lighting is very simple, essentially white, and lit with a maximum of three instruments. Lights to black. Percussionist and speaker enter in dark. Lights up to reveal speaker sitting in chair, blanket covering his lap, white shirt with no collar. The percussionist, dressed in all black, in unseen for the moment. SPEAKER remains motionless. The right arm of percussionist appears to the left side of the speaker holding two maracas and in a slow, rolling motion sets a fourfour hypnotic tempo. The sound is heard for a while alone and then continues as the SPEAKER begins.

SPEAKER:

He was born in the middle of a story which he had nothing to do with.

In the middle of a people.

In the middle of a people he stays.

All his fights. *Percussion accent within 4/4*

All his suffering. *accent*

All his hope. *accent*

Are with the people. *no accent, continues 4/4*

All his joy. *accent*

All his hate. *accent*

All his labors. *accent*

Are with the people. *no accent, continues 4/4*

302

SPEAKER:

All the air. *accent*
 All the food. *accent*
 All the trees. *accent*
 All colors. *accent*
 All sound. *accent*
 And smell. *accent, continues 4/4*

All the dreams. *accent*
 All the demons. *accent*
 All the saints. *accent*
 All taboos. *accent*
 All rewards. *accent*
 Are with the people. *no accent, continues*

The people named. *no accent*
 All the stones. *accent*
 All the birds. *accent*
 All the fish. *accent*
 All the plants. *sudden stop, no sound, percussionist's arm frozen straight out, holding maracas through SPEAKER'S next stanza.*

He was honored. *slight spasm of percussionist's wrist*
 He was dishonored. *after each line*
 He was married.
 He became old.
 He became older. *sudden drop of arm to floor with maracas, arm disappears behind SPEAKER*

This night. *unseen, low tense pulsing sound of tapping on bongo, stretching head to achieve high and low tones.*
 He goes to sleep in his same bed.
 This night.
 He falls to sleep in his same way.
 This night.
 This dream he dreams he's dreaming.
 This night.

SPEAKER:

A voice. *continues bongo, mounting slightly*

A voice comes.

A voice speaks.

A voice he's never heard.

stops dead, no sound

(short staccato speech)

You are entirely dead.

no sound throughout stanza

What is unfinished is forever unfinished.

What happened has happened.

You are entirely gone from the people.

In a second he mourns for himself.

low roll on bongo, unseen

For his whole life he mourns.

In the next second he's entirely dead.

roll continues, stops abruptly on the word "next," rests

In a second he mourns for the others.

roll starts up again

For all the others he mourns.

In the next second he's entirely dead.

stops again on "next," rests

In a second he forgets.

roll starts again

All life with the people he forgets.

In the next second he leaves.

deep resounding boom from Dombak, moves into tense, pulsing 6/8 time stretching skin

SPEAKER: *(short staccato speech continued)*

His whole body he leaves.

He leaves his whole body behind.

abrupt stop with boom on Dombak, silence, long rest as SPEAKER breathes, the breathing leads him into next voice

SPEAKER: *(worker's voice)*

If I get this job. I hope I get this job. The other job I had I just quit.

left hand of percussionist, visible to SPEAKER'S right, comes crashing down with small pipe striking a cast iron object, hand remains in place after striking

You couldn't hear anybody talk. Soon as you walked into the building.

You couldn't hear anybody. There was all this heat.

left hand of percussionist quickly disappears, sound of metallic rattling, pipe striking rim of tambourine, glass clinking, all unseen

Noise. You had to get up just before the light. Everything dark in the house. But this other job—this job I can sleep late. No noise.

again, left hand of percussionist strikes down with pipe on SPEAKER'S right

You get up in the light. You come home in the light. Not the same risks. No danger of getting your hand crushed.

hand quickly disappears, sound of clacking wood and metal, unseen

Pay's just as good. Get the same insurance. This new job I can make something out of. I can move. Maybe work my way up a little.

again left hand appears, crashes down, strikes iron object, then quickly snatches up a small African "Talking Drum" with seeds inside, in quick, sweeping motion the arm holds the drum vertically, very straight so it's visible above SPEAKER'S head, freezes in that position

SPEAKER: *(new mother's voice)*

Everybody tried to prepare me. They told me how to breathe. How to relax. How to think about something else

They told me what kind of pain I'd have. How the spasms would come. How to deal with the pain. How to push. Nothing they told me was like this. I don't know whose skin this is. I touch the skin. Soft head. Is my hand the same skin. My fingers. I touch the head. Soft head. Just washed. Nothing they told me. This blood. This blood from me. Just washed. Nothing they told me was like this. Just born. My arm is his bed.

very slowly the percussionist's arm starts to describe a downward arc with the "Talking Drum" causing the seeds inside the drum to fall from one skin to the other, the sound is very light and soft like sand falling on dry leaves, the arm is kept straight throughout. when the arm reaches the very bottom of the arc, it fluidly reverses the action, again causing the seeds to make sound

arm comes down suddenly from vertical position, places drum down with a thud, arm disappears—unseen—free tempo is set up on several drums, voice joins, voice and percussion jam for short time evolving tempo of next voice which is very broken, stuttering, almost frantic feel to it. As soon as voice begins to manifest in words, the percussion shifts emphasis leaving gaps for the words to appear in and exchanging as though in conversation

SPEAKER: (*calling*)

Where— Let's see— Is this— Wait— Now— Listen— Now— No— Wait— Let's see— Is this— Is this the one? No— Just a minute. Wait just a minute. Just let me catch my breath. Now! No, just a minute. Just a minute more. Just wait. It'll come. Don't— Don't try to— It's not that it's lost. Not that it won't come back. It's just a temporary thing. Something— Something must have— It's not that I can't hear myself. I can hear myself. I CAN HEAR MYSELF NOW! There.

There it was. That was it. That was it just then. Just then. Just came out. Just like that. How could that be. How come it happened then and not now? WHY NOT NOW! Nothing to worry about. Sometimes these things just happen. Something loses something. Temporarily. It's not that big a deal. It's not like I'm not ever going to find my voice again. Ever again. Nothing as final as that. It's like a lapse. That's it. A little lapse. It's already coming back. I can feel a certain familiarity.

percussion shifts into very constant tapping meter, under voice, almost metronome feel

Something in the tone. The patter. The turn of phrase. Before long I'll be recognizable to all those around me. I'll be heard in my familiar way. Even in the dark the others will know it's me. They'll call me by my name. I'll call them. They'll hear me saying their name. They'll say they know me. By my sound. Soon everything will be just like it always has been.

percussion continues tapping, fades slowly into silence, rest, no sound, next voice begins with no percussion

SPEAKER: (*voice to a Blind One*)

In front of you is a window. About chest level. It's night out. In the window, in the glass, is your reflection. There's a small table to your right. About the height of your knees. On the table is a blue cup. The same cup you just drank from. On the wall are pictures from your past. One is a photograph. You as a boy. You standing in front of a cactus. You're wearing a red plaid shirt.

soft tone of a gong, one stroke, then a very faint high droning sound begins and builds slowly throughout speech but never dominates SPEAKER'S voice

The walls around you are green. The paint is old. In places the paint is peeled away. Underneath it's white. There's a bed in the corner, with a Mexican blanket. A calendar hangs on the wall by the window. A lamp made from an Olive Oil can. Now there's the light of an airplane passing outside

scraper gourd, this motion is a large sweeping half circle so that percussionist's arms appear to one side, disappear behind SPEAKER, then reappear on the other side continuously.

SPEAKER:

Nothing we find will satisfy it. Absolutely nothing. Whatever we find won't be enough. It will only subside. For a little while. It won't disappear. It will come back. It will be stronger when it comes back. It will devour everything in sight when it comes back. It will eat me alive when it comes back. It will be ravenous when it comes back. It will devour me whole when it comes back. It will go through all the food in the world when it comes back. It will go through all the possessions in the world when it comes back. It will go through all the sex in the world when it comes back. It will go through all the power in the world when it comes back. It will go through all the ideas in the world when it comes back. It will go through all the goods in the world when it comes back. When it comes back there'll be no stopping it when it comes back. When it comes back there'll be no appeasing it when it comes back. When it comes back there'll be nothing left but the hunger itself when it comes back. Nothing left but the hunger eating the hunger when it comes back. Nothing left but the hunger eating itself. Nothing left but the hunger.

abrupt stop of voice and sound, pause, sudden movement of percussionist's right arm jabbing out horizontally, holding a string of small, brass prayer bells which dangle down, pause, wrist of percussionist makes a downward spasm causing bells to jingle, arm remains horizontal, pause, again spasm of wrist and bells jingle, voice comes

SPEAKER: (Invocation)

Between the breath I'm breathing
and the one that's coming

Something tells me now

percussion—spasm of wrist, bells jingle

Between the space I'm leaving
and the space I'm joining

The dead one tells me now

percussion—wrist repeats

Between the shape I'm leaving
and the one I'm becoming

The departed tells me now

percussion—wrist repeats

Between the ear
and the sound it hears

A ghost one tells me now

percussion—wrist repeats

Between the face I'm making
and the face that's coming

A spirit tells me now

percussion—wrist repeats

Behind the voice that's speaking
and the one that's thinking

A dead one tells me now

percussionist's arm crashes directly to floor as though suddenly released by voice, bells hit floor, hand releases bells and disappears behind
SPEAKER

immediate metronome cadence on wood block, unseen, constant underlying tempo

SPEAKER: (*Voice from Dead*)

There was this moment. This moment taking place. I tried to stop this moment. This can't happen now. I thought. This can't be going to happen. I thought. Not now. I thought. It's still possible to avoid it. I thought. It's not that this won't pass. I thought. Not that I won't still be here tomorrow. I thought. I will still be here tomorrow. I thought. It's inconceivable that I won't be. I thought.

full stop, short silence, then tempo resumes

There was this moment. This moment where I vanished. This moment where the whole of me vanished. The whole of my thoughts. Vanished. The whole of my feelings. Vanished. The whole of my self. Vanished. The whole of what I call my self. Vanished. The whole of my body was left.

percussion stops, pause, voice finishes without percussion

SPEAKER:

There was this moment that passed. Taking me with it.

Pause—sudden rattle of mallet stick in cowbell, then silence, continuous single pulse on bongo sets in, broken intermittently by sudden urgent rattle of cowbell, then returns to single pulse on bongo under voice of SPEAKER

SPEAKER: (*Inquiry to Dead One*)

Is this you in death?

If you are dead
why isn't there candles?

Is it you, dead?
If you are
then why isn't there tears?

Is it you posing as dead?
Where are the mourners?
The grief?

Is this really you appearing?
Again appearing?

SPEAKER:

Are you asking me to believe it?
What are you asking?

Is this really you in death?
Not as you were?
Not as you once were?

Am I knowing you differently now?
Am I making you up?
Conjuring up this shape of you?
As I remember you once?
Putting you back together.

Is this me calling you up
or are you appearing?
Volunteering yourself?
Beckoning?

What are you asking?
Can you tell me?
Can you say that you know you're not here
in this world
in this world I'm speaking from?

voice stops, cowbell "talks" constantly now building into almost frantic persistence, as though trying to break through to the world of the voice—SPEAKER'S voice cuts the cowbell off as it breaks in, then percussion picks up quick, jagged rhythm of the voice, playing off different combinations of instruments

SPEAKER: (*quick, halting rhythm*)

I— There— I. Me. Me saying "I" to myself. That was me. Just then. That was it. Me. I speak. Me. No one else. That was me just then. Must've been. Who else? Why should I doubt it? Not me? Who else could it have been?

stop, short pause, percussion goes into 4/4 stop time on cymbal,

*like Glenn Miller "Big Band"
sound, as voice sings in accom-
paniment*

SPEAKER: (*sings first verse straight*)

"From this moment on
you and me dear
only two for tea dear
from this moment on"

(*sings second verse in prolonged, exaggerated tones*)

"From this lucky day
I'll be flyin' high babe
from this moment on."

cymbal fades, short pause

SPEAKER: (*flat, monotonous tone*)

I'm writing you this today from a very great distance. Every-
thing here is fine. I'm hoping everything there is fine with
you. I'm hoping you still miss me as much as you once did. I
know that I miss you as much as ever. I'm also hoping this
reaches you as soon as possible.

Something happened today which you might find amusing. I
know I found it amusing at the time. A dog came into the
hotel and ran around the lobby. Nobody knew what to do.
Everyone was in a stew.

Here's hoping this finds you in good health.

All my love,
Larry

sharp accent on cymbal

All the best,
Stuart

sharp accent on cymbal

Warm Regards,
Mel

ring on bell of cymbal

SPEAKER: (*flat, monotonous tone continued*)

Yours,

Nat

flat punch, edge of cymbal

With fond wishes,
Randy

let cymbal ring out

Sincerely,

Mathew

flat accent, cymbal

Cordially,

Josh

bright ring, cymbal

Your loving husband,
Stanley

sharp splash, cymbal

Your oldest son,
Tom

sharp accent, cymbal

Your faithful servant,
Daniel Eric

sharp crash, cymbal

Respectfully,
Mitchell Lewis Scott

very sharp accent, cymbal

Yours as always,
Rebecca

cymbal rings out

Lovingly,
Andrew

soft, bell tone, cymbal

SPEAKER:

With all my heart,
Jacob

soft, short tone

Forever,
Lucille

loud crash, cymbal, silence—percussion begins deep, driving 6/8 rhythm on hand drums (Conga, Doumbak), rhythm leads voice then fades and swells back again to foreground as voice continues

SPEAKER: (*pompous voice*)

It's not often, actually, that I find myself at a loss for words. But in this particular instance I was left speechless. Absolutely numb. No words could even begin to describe the impact of it.
drumming gains force but remains in same tempo

SPEAKER: (*public voice*)

I'm not here today to lay down the law to you people. On the contrary. I'm here so that you can openly voice your opinions. I'm here so that you can see that those opinions are not falling on deaf ears. I'm here so that we can join together in this struggle. So that we can unite. So that together we can bring about a resolution to this problem which has haunted us for more than a decade.

percussion abruptly fades but continues a faint, pulsing rhythm behind voice

SPEAKER: (*to One about to Die*)

I don't know what to tell you exactly. I don't want to lie to you. I don't want to just make something up. I don't really know where you'll be going. That's the truth. I don't have any idea. It's all right to be afraid I guess. You don't have to be brave. Who says you have to be brave? I just wish I knew what to tell you. I could make something up. Should I make something up? All right. I might as well.

percussion stops pulsing rhythm, hands move quickly and snatch up large sleigh bells, held in both hands, the bells are shook in constant arcing motion exactly the same as the movement with the scraping gourd accompanying the "voices of hunger," bells continue through next section

SPEAKER:

When you die
you go straight to Heaven or Hell.
When you die
you disintegrate into energy.
When you die
you're re-born into another body.
When you die
you turn to shit.
When you die
you travel to other planets.
When you die
you get to start all over.
When you die
you get marked in the book.
When you die
you're re-joined with your ancestors.
When you die
all your dreams will come true.
When you die
you'll speak to the Angels.
When you die
you'll get what you deserve.
When you die
it's absolutely final.
When you die
you never come back.
When you die
you die forever.
When you die
it's the end of your life.

bells stop, percussionist's right arm is extended vertically to the left of SPEAKER, holding a tambourine, very slowly the arm describes an arc to the right side of the SPEAKER, as it drops the tambourine makes a slight tinkle, simultaneously with his left hand the percussionist softly strikes a cymbal, this action is continuous but timed so that the sound of the tambourine and cymbal occur between the lines of the SPEAKER

SPEAKER: *(talk song, simple voice, direct)*

Today the wind roared through the center of town.
Tonight I hear its voice.

percussion—soft

Today the river lay wide open to the sun.
Tonight I hear it speaking.

percussion—soft

Today the moon remained in the sky.
Tonight I feel it moving.

percussion—soft

Today the people talked without speaking.
Tonight I can hear what they're saying.

percussion—soft

Today the tree bloomed without a word.
Tonight I'm learning its language.

*no percussion, arms stay frozen,
silence, blackout*



SAVAGE/LOVE

by
Sam Shepard and Joseph Chaikin

JAC ABBOTT EXERCISE

[LV]

Apéndice 6

Shepard, Sam, Chaikin, Joseph. *Savage/Love*. Sin referencias.

Entregado como parte de los ejercicios de actuación para la elección y el juego de acciones en la clase de Actuación. Más allá del realismo. En el periodo de Agosto a Diciembre de 2011.

First Moment

The first moment
I saw you in the Post Office
You saw me
And I didn't know.

The first moment
I saw you
I knew I could love you
If you could love me

You had sort of a flavor
The way you looked
And you looked at me
And I didn't know if you saw me
And there wasn't any question to ask

I was standing with some papers
I started shuffling the papers
But I didn't know what order to put them in

But I figured I wanted to do it in such a way
That it looked like I had some purpose

But I really just wanted to look at your eyes all the time

And you said
Look at me with your eyes
Look at me with your eyes

322

In that first moment
Your face burned into my dream
And right away I had this feeling
Maybe you're lost
Until now

Maybe I'm lost
Until now

And I thought
Maybe I'm just making this up

But your eyes
Looked like they were saying
Look at me more

I would shuffle the papers
Look at you
My breathing changed

Then I felt something dissolve
I felt there might be a danger
That anything could happen in the next moment
Maybe you would turn away from me

Or you could say
Let's go together
Forever

Listening Faces

When we sat across from each other
In the place where we met
You talked about your days by the water

face listens

You talked about yourself as a child

face listens

When we were lying next to each other
You told me your fear of the night
Of every night

face listens

You imagined moving to your ideal country

face listens

You told me secrets about people in your life
Strangers

face listens

You showed me their pictures

face

You played me your favorite music
I couldn't hear the music in it

Tangled Up

When we're tangled up in love
Is it me you're whispering to
Or some other

When we're tangled up in sleep
Is it my leg you feel your leg against
Or is it Paul Newman's leg.

When I move my eyes like this
Is it causing you to think of Marlon Brando

When we're tangled up in meeting other people
Is it me you're introducing
Or is it Warren Beatty

When I stand with my body facing in one direction
And my head in the other
Do you think of Mick Jagger

If you could only give me a few clues
I could invent the one you'd have me be

Babble (I)

I
Uh
I wanna' show
Um
Some thing
SSSomething
That uh
Some
Something tender
That
Comes from you
Uh
I
Can't
My words
Won't
Find
I wanna'
Bring something out
That
Some
But
Uh
It doesn't fit this time

Terms of Endearment

What can I call you
Can I call you "Honey"
Or "Sweetie Pie"

Can I call you "My Treasure"
Or "Precious One"

Or can I call you "Babe"
 Or maybe I could call you "Darling"
 Can I call you "Darling"
 I heard someone else call someone "Angel" once
 Can I try "Angel"
 Can I call you "Sweetheart"
 Or "Sugar"
 Or maybe I could call you "Love"
 Just "Love"

Killing

It was in one moment
 When we looked
 When we saw each other
 That I killed you
 I saw you lying there
 Unmourned
 You didn't know.
 I didn't say I saw you dead
 I saw you thinking of something else
 You couldn't see
 The thing I'd done to you

How I Look to You

When I sit like this
 Do you see me brave
 Do I make a mystery for you:
 When I put on a gaze
 When I stretch my arms like this
 Do you see me sensual

When I look relaxed
 Do you believe me
 When I'm acting interested in your words
 Do you believe I'm completely interested
 Which presentation of myself
 Would make you want to touch
 What would make you cross the border

Beggar

Could you give me a small part of yourself
 I'm only asking for the tiniest part
 Just enough to get me from here to there
 Could you give me something
 Anything at all
 I'll accept whatever it is
 Could you just put your hand on my head
 Could you brush against my arm
 Could you just come near enough
 So I could feel as though you might be able to hold me
 Could you touch me with your voice
 Blow your breath in my direction
 Is it all right if I look straight into your face
 Could I just walk behind you for a little while
 Would you let me follow you at a distance
 If I had anything of value I'd gladly give it to you
 If there's anything of me you want just take it
 But don't think I'm this way with everybody
 I almost never come to this
 In fact usually it's the other way around
 There's lots of people
 Who would love to even have a conversation with me
 Who even ask me if they can walk behind me

So don't get any ideas that I'm completely alone
Because I'm not

In fact you're the one who looks like you could use a little
company

Where do you get off thinking you have anything to give me
anyway

I have everything I need
And what I don't have I know where to get it
Any time I want

In the middle of the night
In the middle of the afternoon
Five o'clock in the morning

In fact I'm wasting my time right now
Just talking to you

Hums
A capella, melody line only
no words

"I'm in the mood for love"

Haunted

I'm haunted by your scent
When I'm talking to someone else

I'm haunted by your eyes
In the middle of brushing my teeth

I'm haunted by your hair
By your skin
When you're not around

Are you visiting me

Am I dreaming you up

Savage

YOU
Who makes me believe that we're lovers
YOU
Who lets me pretend
YOU
Who reminds me of myself
YOU
Who controls me
YOU
My accomplice
YOU
Who tells me to lie
YOU
Who is acting as though we're still in the first moment
YOU
Who leads me to believe we're forever in love
Forever in love

Acting

Now we're acting the partners in love
Now we're acting the estrangement
Now we're acting the reconciliation
Now we're acting that the reconciliation was a success
Now we're acting that our love has been deepened by the crisis
Now we're acting that we're both in endless harmony
Now we're acting that one of us has been injured
But we're not saying which one
Now one of us is acting the pain of premonition
Now we are acting the leaving
Now I see you in anguish
Now I watch you leaving
Now I feel nothing

Sings:

"The thrill is gone
The thrill is gone
I can see it in your eyes
I can hear it in your sighs
Feel your touch and realize
The thrill is gone"

Absence

You who are not here
You who are missing in my body
Holes in my body
Places like holes
Like bullets made
Patches of agony
Swimming
From my feet
To my hands

You who are gone
Missing from the place you lived in me
Instead of blood
Hollow veins
The groin is locked
You
The missing part of me
You
That disappeared

The Hunt

I've lost 15 pounds for you
I've dyed my hair brown for you
I've designed a special smile for you
But I haven't met you yet

I've bought a flashy shirt for you
I've plucked my eyebrows out for you
I've covered myself in Musk Oil for you
I'm still hunting around for you

I've changed my walk for you
I've even changed my talk for you
I've changed my entire point of view for you
I hope we'll find each other soon

Killing

It was in a moment we were together
The murder took place
Without any weapon
It took place
Between two moments
In no time

It was in a moment
Between two thoughts
When the murder took place
Without any weapons

I wasn't sure which one of us was killed

Watching the Sleeping Lover

I wake up
Only a little ways
Out of sleep

You look like my child
Breathe
Helpless sleeper
Frightened of your dreams
Separation of sleep

I breathe with you
 Breathe the same way
 See how it is to be you
 Sleeping

I feel like a detective
 Spying
 Your sleeping body

I'm not very far from sleep
 Your dream changes
 Your lips move

Talking to it
 In words I've never heard

Then comes a longing
 That I don't understand
 Because it feels like it's towards you
 But here you are
 So I don't understand
 What this longing's for

I embrace you in sleep
 My arm moves with your breathing
 Your breath makes my arm rise and fall

For one moment I think of the killing
 Still
 Frozen

I'm confused by the yearning
 I want to have your dreams inside me
 I want to strangle your dreams
 Inside me

As the light comes through
 And the night is turning into day
 I want to know I'll die before you
 I want to know I'll die before
 We aren't lovers anymore

Salvation

Now that I'm with you I'm saved
 From all grief

Now that I'm with you I'm saved
 From being in parts

Now that I'm with you I'm saved
 From hoping for anything else

Now that I'm with you I'm saved
 From all other wanting

Babble (2)

I
 Can't
 Uh
 What
 I want
 What
 The
 The thing of it is
 I
 Some
 Kind
 Some kind of
 Something
 Won't
 Come
 Out
 The
 Way
 I
 Uh

Nothing
 Seems
 To
 Uh
 Fit
 The
 Expression
 That
 I
 Uh
 Um
 Want
 Won't
 Uh
 Come

Hoax

Even though you see it's a hoax
 We continue as though it isn't

Even though we're duped
 We agree to continue

Opening

Sometimes I would want to reach
 My arm would start
 Something in my arm would start

Sometimes I would almost reach
 Something near my neck would move
 And then come back

I wanted something on my face to show
 Some sign

Unlock my face
 Instead I lock my arms

The head would nod
 While you spoke
 I wasn't sure about the head
 Wasn't sure what it was saying
 While I listened
 Wasn't sure what you saw it saying
 Agreeing or denying

I wanted my mouth to move
 To carry something across
 Some sign
 One eye was going with it

Is this the face that shows me

It was a moment I wanted to be strong
 Through the chest
 It fell
 You saw it falling
 I went on as though you didn't
 I brought it back

I was wanting to be clear through the hands
 While the voice kept talking
 I held my face together
 My mouth on my hand
 Then it dropped
 My hands held each other

All the time you saw me

My whole body began to shudder
 Everything began to shudder
 Nothing would hold still

You tried to show me you didn't see me shaking

You took my hand away from me
 And everything stopped

336

SAVAGE/LOVE

From your fingers I returned

You

You

You

You

repeats

(Light fades to black)

—END—

Apéndice 7

Escena escrita por la autora para la clase de Acting. BeyondRealism.

Resultado de una serie de ejercicios en la clase de actuación centrados en la exploración de diferentes corporalidades para poder expresar diferentes acciones. Además de comenzar a jugar acciones con una corporalidad específica, que posteriormente serviría en la aplicación de los tres niveles, especialmente en el nivel de los estereotipos.

La voz y la corporalidad que son específicos y fuera de lo cotidiano son muy útiles para trabajar personajes estereotípicos, sí, mas también se puede utilizar para trabajar Commediade l'Arte y diversos personajes que tengan requerimientos escénicos específicos.

Gorilla, meerkat, unicorn

Gorilla walks slowly in, looks around him and then crosses the space, and lies down. Meerkat enters quickly and starts running around the place.

Meerkat- Run, run, run, run... (*stops*) but I'm so tired of running on my own (*looks around rapidly, sniffing*) who, who, who will run with me? (*He starts sniffing around him and running, sniffing in all directions. Finally, he gives up and decides to rest. He goes to the Gorilla thinking he is a stone and sits*)

Gorilla- (*Getting up quickly*) Get away from me! Don't get near me! I want you to go away!!!

Meerkat runs to the other side of the space.

M- Are you craaaazy, craaaazy, you almost scared me to death!!!

G- You!!! Get away!!!

M- Me? But I am aaaaall the way over heeeere...

Gorilla thinks about it, turns away.

M- Hey! What about you run with me??

G- Get away!!!

M- Why won't you run with me? You are big, we could run together.

G- I don't want to run with you, I just want you to get away from me!!!

Unicorn walks in, looks at them both, but they can't see him.

M- But I really want to run!!!

G- And I really want you to run... away from me.

Unicorn comes close and whispers in Gorillas ear.

U- Why won't you listen to him?

G- Who said that?

M- What?

U- It was me.

G- Who are you? What do you want?

U- I want you to be happy.

G- Me? Happy? I am happy, if everyone stays away!

M- Who are you talking to?

U- Why won't you let anyone come close?

G- Because no one wants to be near me, ever, I am aggressive, I am ugly.

M- No, you are not, you are so great and powerful, I want to be near you!

G- You really think it?

M- Yes.

Unicorn comes closer to Gorilla, and touches him with his horn. Gorilla stagger for a second, then, slowly, as if for the first time, smiles. Unicorn smiles a very wise smile.

M- Will you run with me?

G- Now?

M- Yes, is there any better time than now?

G- No, but... I don't know how to run...

M- I will show you! You just put your left foot in front of your right foot, and you repeat.

Gorilla tries it and goes outside.

M- Yes, like that, you are doing good, good, good, excellent! Run, run, run!!!

Runs off

Unicorn smiles and walks proudly out of the space.

Apéndice 8

Escena

S/R

Escena que se presentó a los actores para que jugaran acciones para lograr un determinado objetivo.

Estas escenas, aunque son neutras. Fueron utilizadas durante varias clases para representar tanto objetivos encontrados como transición de acciones.

Se presenta la traducción a continuación del texto.

Scene: "I'm going away."

A: Hi!
 B: Hello.
 A: You all right?
 B: Yes.
 A: Are you sure?
 B: Yes, I'm sure. A little headache, that's all.
 A: Oh, good. You want some aspirin?
 B: No. Don't be so helpful, OK?
 A: You are upset.
 B: Good Lord!
 A: OK, OK. I thought you might want to talk.
 B: About what?
 A: About anything.
 B: I'm going away.
 A: What do you mean?
 B: I'm going away, that's all.
 A: Where?
 B: Not far. Don't get excited.
 A: When?
 B: Now. *[Starts to leave]*

Scene: "What did you do last night?"

A: Hi!
 B: Hello.
 A: How's everything?
 B: Fine. I guess.
 A: Do you know what time it is?
 B: No. Not exactly.
 A: Don't you have a watch?
 B: Not on me.
 A: Well?
 B: Well what?
 A: What did you do last night?
 B: What do you mean?
 A: What did you do last night?
 B: Nothing.
 A: Nothing?
 B: I said, nothing!
 A: I'm sorry I asked.
 B: That's all right.

Escena: Me voy a ir

- A- ¡Hey!
B- Hola.
A- ¿Estás bien?
B- Sí.
A- ¿Estás seguro?
B- Sí, estoy seguro. Un pequeño dolor de cabeza, eso es todo.
A- Ah, bueno. ¿Quieres una aspirina?
B- No. No quieras ayudar tanto. ¿ok?
A- Estás alterado.
B- ¡Dios Santo!
A- Ok, ok. Pensé que tal vez querrías hablar.
B- ¿Sobre qué?
A- Sobre cualquier cosa.
B- Me voy a ir.
A- ¿Qué quieres decir?
B- Me voy a ir, eso es todo.
A- ¿A dónde?
B- No lejos. No te emociones.
A- ¿Cuándo?
B- Ahora. (*Comienza a irse*)

Escena: ¿Qué hiciste anoche?

- A- ¡Hey!
B- Hola.
A- ¿Cómo está todo?
B- Bien. Supongo.
A- ¿Sabes qué hora es?
B- No. No exactamente.
A- ¿No tienes un reloj?
B- No conmigo.
A- ¿Bueno?
B- ¿Bueno qué?
A- ¿Qué hiciste anoche?
B- ¿A qué te refieres?
A- ¿Qué hiciste anoche?
C- Nada.
A- ¿Nada?
B- ¡Dije que nada!
A- Disculpa la pregunta.
B- Está bien.

Apéndice 9

Soliloquio de Josefina.

CHAVEZ, Law. *Señora de la Pinta*.

Presentada durante el 2012 en el festival WordsAffire donde los escritores de la maestría en dramaturgia de la UNM hacen lecturas dramatizadas de sus obras.

Dentro de este festival una de las obras es escogida para ser representada formalmente, con directores profesionales y las audiciones para participar como elenco, tanto en las lecturas como en la obra escogida, son abiertas tanto a actores profesionales como a estudiantes de la UNM

En el 2012, *Señora de la Pinta*, fue elegida para ser la obra dirigida por Daniel Banks, también estudiante de Gister en su momento. El presente soliloquio fue agregado posteriormente, durante los ensayos, al texto.

La autora de este trabajo fue la actriz seleccionada para representar el papel de Josefina.

Soliloquy

JOSEFINA

^{Tito} Tito was my mom's favorite. Moms say that they don't have a favorite, but they do. They all do.... It never really bothered me that she liked him more than me and Debbie because in a way he was my baby too. We never had enough money for chocolate milk at the house so when I started school, I would only drink half my little carton at lunch and bring the other half home/to him. It would make him so happy. He would wait at the door for me to come home/and when I walked in he would clap his hands and jump up and down como uno changuito.

We were so ^a pobre one Christmas that we had to get our presents from Toys for Tots. I'll never forget that Christmas because all I wanted was the Evel Knievel Toy. It was the coolest thing. You turned the crank and the little motorcycle would take off popping a wheelie. It was bad! ... Tito got it instead of me. When we got home I asked him if he would trade me for the Betsy Wetsy Doll that I got, but he said that he had forgot it at the community center. I was so mad at him that I called him a sissy and made him cry. Then, I gave the Betsy Wetsy to Debbie just because I knew how much he wanted it. My birthday was a week later and I wasn't expecting to get nothing from nobody. That's what happens when your birthday is too close to Christmas. But, when I woke-up on my birthday, there it was. The Evel Knievel Toy all wrapped up in newspaper that Tito colored with a pink crayon.

(The Lechuzas hoot to comfort Josefina.)

JOSEFINA (cont)

I've heard what Gringo said before, that if you look lechuzas in the eye ^{they} you'll dig your eyes out trying to get to the soul. But, I've always looked everybody in eye. Maybe that's why nobody's ever liked me except for Tito. The hombres are afraid of me and the mujeres call me names behind my back. A lot of mujeres liked Tito though. When he was a little boy all the girls liked him and not the other boys because he played with Barbies and jump rope. Father King used to get so mad, he wouldn't let Tito be an altar boy because of it.

(The Lechuzas come down to Josefina. She pets them.)

JOSEFINA (cont)

Tía Margarita has a little old owl that lives under the porch of her house....I wish I was like mi tía, she can see things even though she's blind. She can see your future by listening to your voice. Pobrecita, something happened to her arm a

Ha 'you doin'